C. BERND SUCHER

O TEATRO DAS DÉCADAS DE OITENTA E NOVENTA

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

O TEATRO DAS DÉCADAS DE OITENTA E NOVENTA

C. Bernd Sucher

Estudou Germanística, Ciência do Teatro, Romanística e História da Arte em Hamburgo e Munique, onde fez o doutoramento em 1976. Foi redactor cultural do jornal *Schwäbische Zeitung*. Desde 1980, é redactor e crítico de teatro do prestigiado jornal *Süddeutsche Zeitung*. É professor na *Deutsche Journalistensschule* (Escola Alemã de Jornalismo), em Munique, e nas universidades de Eichstätt e de Munique, bem como na Academia de Teatro da Baviera. Em 1995 e 1996 foi professor convidado da Universidade de Moscovo.

Principais publicações:

Luthers Stellung zu den Juden, 1977; *Theater in Franken*, 1981; *Theaterzauberer 1. 40 Schauspieler-Porträts*, 1988; *Theaterzauberer 2. Von Bondy bis Zadek, 10 Regisseure des deutschen Gegenwartstheaters*, 1990; Editor de *Nichts als Theater*, 1993; Editor de *Theaterlexikon* em dois volumes, 1995; *Hummer, Handkuß*, Höflichkeit — Das Handbuch des guten Benehmens, 1996; bem como publicações em diversas revistas e antologias.

Manuela Nunes

Licenciada em Filologia Germânica pela Universidade Clássica de Lisboa, fez mestrado e doutoramento em Augsburgo, reconhecidos pela Universidade em Lisboa. Durante quatro anos exerceu a profissão de tradutora numa empresa industrial em Colónia. Foi leitora de Português nas Universidades de Augsburgo e Munique e, durante quatro anos, leitora do Instituto Camões em Augsburgo. Rege uma cadeira de Literatura Comparada na Universidade de Augsburgo desde 1988. Além disso, exerce a profissão de tradutora em regime liberal desde 1979. Tem várias publicações sobre literatura alemã e portuguesa, bem como sobre linguística e lexicografia.

O TEATRO DAS DÉCADAS DE OITENTA E NOVENTA

C. Bernd Sucher

O Teatro das Décadas de Oitenta e Noventa

Tradução de
Manuela Nunes

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN | LISBOA

Tradução
do original alemão intitulado:
Das Theater der achtziger und neunziger Jahre
C. BERND SUCHER

© Fischer Taschenbuch Verlag GmbH
Frankfurt am Main, 1995

Reservados todos os direitos de harmonia com a lei
Edição da
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN
Av. de Berna | Lisboa

Depósito Legal N.º 137 690/99
ISBN: 972-31-0809-7

A meus pais

PREFÁCIO À EDIÇÃO PORTUGUESA

A alegria é grande! As minhas críticas, que reflectem sobre o teatro alemão e, sobretudo, o teatro francês das décadas de oitenta e noventa, surgem agora na tradução portuguesa. É a segunda tradução deste livro a ser publicada, depois da tradução russa, há dois anos. A satisfação é ainda maior pelo facto de a Rússia e Portugal, os dois países nos extremos oriental e ocidental da Europa, terem sido, a par da França, os países que mais influenciaram o meu pensamento e a minha escrita. Fernando Pessoa, Raúl Brandão, Aquilino Ribeiro e, seja-me permitida esta pequena fraude, Tabucchi, por um lado; Dostoievski, Tchekov, Lermontov e Sorokin, pelo outro.

Não quero deixar de exprimir um agradecimento muito especial a Yvette Centeno que me convidou a ir a Lisboa e decidiu, logo depois da minha primeira conferência aí pronunciada e de algumas conversas, não só convidar-me para outros simpósios, como também tornar esta colectânea de recensões e ensaios acessível aos portugueses apreciadores de teatro. Agradeço também a Manuela Nunes, a minha tradutora, e à Fundação Calouste Gulbenkian.

Só me resta esperar que os meus ensaios sejam uma fonte de prazer para os leitores portugueses. E que os meus textos não os informem apenas sobre os acontecimentos em Paris, Bochum, Berlim, Hamburgo, Düsseldorf, Moscovo e Avinhão, mas que também lhes mostrem o que a crítica teatral pode – e deve – fazer.

Munique, em Setembro de 1997

UMA DECLARAÇÃO DE AMOR

Para o teatro de expressão alemã, a década de oitenta e os primeiros cinco anos da década de noventa não são ponto de partida para novos caminhos, novas paragens. Nestes quinze anos, nada assustou tanto o público, nada exaltou tanto os ânimos como o teatro de Claus Peymann, Peter Zadek, Peter Stein, Hans Neuenfels, Hansgünther Heyme e os seus epígonos dos anos setenta. Apesar disso, foram anos empolgantes.

No período de tempo documentado neste livro, consolidam-se posições estéticas e políticas. Os antigos rebeldes cultivam o seu próprio estilo, isto é, alguns realizadores transformaram o seu protesto indignado em beleza restauradora. Outros foram perdendo apenas a sua raiva e passaram a produzir repetições do eterno espectáculo segundo o esquema "nós-somos-de-esquerda-logo-somos-bons".

Claus Peymann, por exemplo, ainda chegou a produzir orgulhosamente *Heldenplatz* (*A Praça dos Heróis*) de Thomas Bernhard, uma manifestação inédita de protesto contra a Áustria, mas já bastante antes disso tinha posto de lado a ideia entusiástica e juvenil de transformar o mundo através do teatro. Como director do *Burgtheater* de Viena, pretendia exaltar a bondade, a beleza e a verdade, pedindo por favor aos críticos para o deixarem entregar-se aos seus sonhos.

Semelhante foi também a evolução de Peter Stein. Mas Stein não quer sonhar, quer abrir novos rumos. Um pouco mais tarde do que Botho Strauß, que já em 1984 começara a pôr em causa a sua posição de esquerda, o antigo director da *Schaubühne* de Berlim distanciou-se do seu próprio passado. Mais tarde, já director do Festival de Salzburgo, deixou ficar bem claro que tinha pouco interesse pela actualidade. Utilizando recursos estéticos dos anos vinte e trinta, tentou recuperar o Festival. Declamação, em vez de provocação. Em vez de dialéctica, igualdade entre os homens. Stein volta a colocar o festival da sagração do palco nas mãos de uma "nação consciente do seu valor".

Outros há que não se modificaram tanto. Não foram ao ponto de dizer adeus às suas ideias, mas também não as reflectiram consequentemente até ao fim. Fizeram de conta que nada tinha acontecido, que os meios que utilizavam continuavam a ser os adequados: Hans Neuenfels, por exemplo, Jürgen Flimm, Dieter Dorn, Hansgünther Heyme, Robert Wilson; todos eles não procuraram encontrar um estilo de maturidade, acabaram por cair nos maneirismos dos seus próprios meios, já experimentados e conhecidos. A fama de todos eles entrou em declínio. Embora tenhamos que admitir que a queda se processou individualmente a ritmos muito diferentes.

Heyme perdeu rapidamente credibilidade como director de teatro e como realizador. Flimm e Dorn mantêm os seus teatros com pulso forte, o *Thalia Theater*, em Hamburgo, e os *Kammerspiele*, em Munique. Do ponto de vista artístico, tanto um como o outro já viram melhores dias.

No entanto, estes quinze anos não foram uma travessia do deserto para o teatro. Por um lado, George Tabori e Peter Zadek continuaram a trabalhar. Por outro lado, Klaus Michael Grüber e Luc Bondy corresponderam às esperanças neles depositadas nos anos setenta. E, finalmente, os grandes mestres que iam envelhecendo compreenderam que, sem a nova geração, a continuidade talvez não estivesse assegurada.

Havia, porém, que descobrir os jovens. É que estes não se acotovelavam ruidosamente para se salientarem, como o havia feito a geração dos pais. Assim, a segunda revolução do teatro não existia. Este jovens não queriam questões com a velhada, não os queriam derrubar. Trabalhavam ambiciosa e deliberadamente com vista às suas carreiras, pensando no êxito - enquanto aguardavam ser descobertos. Anselm Weber, Jens-Daniel Herzog, Matthias Hartmann, Amelie Niemeyer, Hans-Ulrich Becker chamaram de facto as atenções e encenam hoje nos chamados teatros de maior prestígio. Alguns deles são os *yuppies* do teatro alemão. Leander Haußmann, de Weimar, que fez uma ascensão meteórica, conta-se entre eles.

Completamente alheias a uma pose *yuppy* e já nada novas são as duas descobertas destes últimos anos: Christoph Marthaler, o suíço com as suas características encenações ao retardador, e Frank Castorf, o *clown* anarquista do teatro da Praça Rosa Luxemburgo em Berlim, o *Volksbühne*.

Mas isto não é tudo, há ainda um encenador sem o qual o teatro alemão seria pobre: Thomas Langhoff, administrador do *Deutsches Theater* em Berlim. Mais do que qualquer outro encenador de língua alemã, ele é garantia de que o espectáculo cumpre a sua função de esclarecimento, como instituição moral, não abdicando por isso, de forma nenhuma, de critérios estéticos. Langhoff que, com os seus sessenta anos, já não é novo, é quase sempre uma fonte de surpresas. Descobre nos textos antigos, raramente levados à cena, os aspectos actuais mais surpreendentes e perturbantes. Ele não segue as modas teatrais.

Resiste aos modelos de desconstrução e decomposição à maneira de Castorf ou Marthaler, e às violações do texto e do actor praticadas por Einar Schleef. O que ele pretende é contar bem uma boa história. Isto também significa que o que lhe interessa são os textos. Nunca levaria à cena a peça muda de Peter Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (*Na hora em que não sabíamos nada um do outro*), disso estou certo; nunca se perderia na opulência de imagens à maneira de Wilson.

Em finais dos anos setenta, era-se levado a supor que o espectáculo não verbal se encontrava doravante na ofensiva, que o palco clássico em forma de caixa estava fora de moda e que o velho pavilhão meio em ruínas - o "local alternativo para o espectáculo" - se iria impor. Nada disso aconteceu. Sobretudo porque os jovens encenadores e encenadoras sentem uma grande nostalgia pelos centros da tradição. Querem ser admitidos nos grandes templos da arte dramática. E, além disso, com os grandes textos da literatura mundial. Se é que o seu trabalho é inspirado em modelos, estes não são Peymann, Zadek & Cia. Não, eles deliram com o trabalho artístico de Kortner, Fehling e Lietzau. Comprazem-se com Schiller, Shakespeare e Kleist.

A esperança de que, nos anos oitenta e noventa, se viessem juntar a Thomas Bernhard, Peter Handke, Franz-Xaver Kroetz e Botho Strauß novos autores de talento, não se concretizou. Todos aqueles que antes eram desconhecidos e cujas obras foram estreadas por encenadores corajosos, todos eles não tiveram repercussão até hoje, apesar de alguns êxitos: tanto Rainald Goetz como Werner Schwab, Elfriede Jelinek, Harald Kislinger, Gundi Ellert e tantos outros. Tankred Dorst, o autor prolífico, continuou a escrever muito. Correndo sempre apressadamente atrás do espírito da época. Com a peça *Herr Paul* (*O Senhor Paul*) obteve um (merecido) êxito.

Nestes últimos anos, o teatro tem vindo a tornar-se menos político. Até mesmo quando a unificação de ambos os estados alemães mostrou que a Alemanha tem mais e maiores problemas do que os políticos estavam dispostos a admitir, as reacções à xenofobia, ao racismo e à nova pobreza foram relativamente fracas. Nessa altura andava eu a rodar um filme e perguntei aos realizadores mais importantes se o teatro poderia reagir e como. Enquanto Castorf e Thomas Langhoff, Frank Baumbauer e Jürgen Flimm admitiram a necessidade de remar contra estas tendências através de textos, isto é, seguindo uma política consciente de programação, apoiada por sessões de leitura e conferências, a actual directora da *Schaubühne* em Berlim, Andrea Breth, contemplou-me com uma negativa. Escreveu-me a dizer que este tema não a interessava minimamente e que o teatro não tinha que se ocupar de política. O refúgio na vida privada, no sentimento: quase nenhum outro teatro renunciou de modo tão consequente às suas ideias fundamentais.

O teatro de expressão alemã dos últimos quinze anos caracteriza-se pela diversidade. Não existe uma tendência fundamental, como no início dos anos setenta. Hoje tudo é permitido: tanto do ponto de vista estético, como político.

Continuam a existir e voltam sempre: os encenadores que banalizam tudo, até mesmo a moral. Há os iconoclastas. E, em número surpreendentemente elevado, há os narradores sérios. Os que já não pedem que lhes preparem textos repletos de teoria, com vista à encenação, voltando a apostar na fantasia e não nos dramaturgos. Hartmann refere-se à fantasia como o músculo mais importante do nosso cérebro; e Haußmann quer ensinar o espectador a ver.

Algo semelhante é a intenção deste livro. Pretende recordar as grandes noites de espectáculo desta época, pretende trazer à memória os espectáculos de Peter Brook, Patrice Chéreau, Hans Lietzau e de Simon McBurney, ainda não suficientemente conhecido na Alemanha. Além disso, assim o espero, os artigos aqui compilados mostram que a arte teatral é fonte de maior alegria para aqueles que a experiência (visual) tornou entendedores e subtis, ensinando-lhes a arte de decifrar. Estes espectadores e leitores sabem que o teatro vai na esteira da verdade, - e é esta que, no fundo, procuramos em cada espectáculo -, mesmo quando o espectáculo foi uma desilusão. Não há nada que substitua o teatro. E, por isso, é sinal de pobreza de espírito quando alguns (poucos) encenadores pretendem entrar em concorrência com o vídeo, o filme ou a televisão. A maioria, no entanto, verificou que não há que procurar o futuro do teatro numa estratégia de "cada vez mais" e sim numa de redução. As produções de McBurney, Brook, Langhoff provam-no. E as encenações dos jovens reagem decididamente contra o realismo dos filmes televisivos; por vezes, são mesmo ensaios representados acerca das teorias de Baudrillard.

É possível que, antes da queda do muro de Berlim, o teatro da República Federal se tenha centrado demasiado em si próprio; após a unificação, isso é certo, centrou-se demasiado na Alemanha. De um modo geral, a curiosidade dos realizadores e críticos alemães pela vida teatral na Europa não é muito marcada. Exactamente por isso, este volume inclui uma série de recensões e retratos de espectáculos e encenadores franceses e ingleses, inclusive um do pintor e autor dramático Valère Novarina.

O teatro é a arte que celebra o momento. Desaparece quando o espectáculo termina. Mas os que a ele assistiram podem recordar este "momento presente", que McBurney exorciza sempre de novo. E o leitor destes textos também poderá recordar, assim o esperamos. Se o sono da razão gera monstros, a memória constrói o esclarecimento. E, por vezes, reencontramos através da memória também a beleza que nos havia deslumbrado. Jeanne Moreau, a "terrorista do amor", consegue ainda seduzir o leitor que não viu a artista.

Talvez estes quinze anos tenham sido anos magros – para o teatro na Europa, na Alemanha. Porém, ao seleccionar os textos para esta colectânea ressurgiram tantos momentos de felicidade, que me recuso a acreditar que dantes tudo era melhor. O que não me impede de ter esperança que os próximos anos sejam mais felizes. Os jovens realizadores em breve chegarão a administradores de teatro – como Haußmann este ano em Bochum. Podem agora provar que tomam a sério a ideia do teatro como "arma estimuladora da fantasia". Vão precisar de força – há que vencer muitas batalhas: contra os políticos da cultura, que querem dar ao teatro o golpe de misericórdia económico; em prol de um público que é necessário seduzir para que aguente um prazer que dura horas, porque lhe são servidos filmezinhos cada vez mais curtos; contra a crítica, cínica e entediada, que prejudica o teatro. Os críticos devem criticar. Uma coisa, porém, não devem fazer, tratar este meio de comunicação com desamor e desprezar os seres humanos que se empenham (sempre!) pelos textos e pelas figuras. Os feiticeiros do teatro e os críticos teatrais devem unir-se no amor a esta arte.

Este volume é uma declaração de amor pelo teatro.

A minha gratidão vai para Uwe B. Carstensen, que tornou possível esta publicação; para Stefanie von Lieven, que contribuiu de forma decisiva para a escolha dos textos e elaborou o registo; para Ursel Paal e Hanna Leitgeb que andaram ambas em busca dos erros; e para Wolfgang A. Rehmann, que partilhou comigo o prazer (e a frustração) do teatro.

Munique, em Maio de 1995.

1980

Teatro maravilhoso e poético

Ernst Wendt leva à cena *I giganti della montagna* de Luigi Pirandello, no teatro *Kammerspiele*, em Munique

Marta Abba, a companheira de Luigi Pirandello e administradora das suas peças, voltou a afirmar, por ocasião da sua estadia em Munique, que as obras do mestre, até mesmo *I giganti della montagna* (*Os gigantes da montanha*), eram fáceis de entender, "molto facile". Ela tem razão e, ao mesmo tempo, não tem. É certo que este mito incompleto de dois actos apenas exige do espectador uma atitude aberta, só lhe pede que ponha de parte expectativas que o teatro muitas vezes está disposto a satisfazer tão facilmente: apresentar uma história completa, inteligível, fácil de compreender, com uma moral ou, pelo menos, com uma mensagem clara. Como é difícil, porém, pôr de parte, durante uma noite inteira, padrões segundo os quais nos habituámos a ver e a pensar. Por isso, a Signora Abba não tem tanta razão como se poderia pensar.

Quem buscar o sentido de cada frase desta obra de Pirandello, quem quiser analisar por que é que as figuras falam e actuam assim e não de outro modo, quem transpuser apressadamente para a vida real o que acontece no palco, quem quiser aprender com a história, tornar-se mais cauteloso com os erros dos outros e esperar ficar mais inteligente ou, pelo menos, mais informado, depois de uma ida ao teatro, terá grandes dificuldades em encontrar o caminho para este mundo da fantasia. Um espectador assim achará *I giganti della montagna* (*Os gigantes da montanha*) uma peça disparatada ou difícil. Ficará desapontado. E se não conhecer o texto, irá atribuir precipitadamente a culpa do seu mal-estar ao suposto malfeitor mais à mão: o realizador. A pateada a que Ernst Wendt foi submetido era, certamente, dirigida em parte à peça, que não teve aceitação.

Quem, no entanto, se entregar a este mundo de sonhos, a este mundo entre ser e parecer, olhando, escutando; quem se deixar avassalar - quase involuntariamente - pela magia da linguagem e das imagens; quem conseguir libertar a razão do fardo da censura, só terá a ganhar com a dupla Pirandello-Wendt. Contudo, há que superar este obstáculo, que ganhar coragem para acompanhar o feiticeiro Cotrone. Este não só transpõe "as fronteiras do que é naturalmente possível" para os seus amigos da "Vila Azarenta", como quer também enfeitiçar os actores da companhia ambulante de que é anfitrião. Sobretudo a directora da companhia, a Condessa Ilse que, imbuída de espírito de sacrifício, por toda a parte quer levar à cena a fábula do filho trocado. Além disso, o ataque de fantasia de Cotrone é dirigido ao público que, assustado, tem dificuldade em compreendê-lo.

Por estranho que pareça, quem conseguir ultrapassar este obstáculo, depara com algo estimulante, que lhe dá que pensar. A ideia de que, enquanto o nosso corpo ressona na cama, nos encontramos presentes noutros sítios, fazendo algo para que nos falta a coragem, vale bem uma reflexão. E também seria possível ponderar sobre os motivos que levam a Condessa a não querer representar a sua peça, nesta vila encantada, para os actores e os azarentos que, na encenação de Wendt, fazem lembrar neuróticos cheios de sedativos; sobre as razões que a levam a suportar privações e a arrastar o marido, o conde, para a ruína económica. É que Pirandello não dá respostas, faz perguntas: a brincar, às escondidas.

Ernst Wendt transforma uma poesia maravilhosa em teatro maravilhoso – com actores excelentes que elevam papéis secundários à categoria de grandes actuações emocionantes; juntamente com o cenógrafo Johannes Schütz que transformou o palco do *Kammerspiele* num palácio maravilhoso e arruinado, onde um piano de cauda soa suspenso do tecto, as paredes se tornam transparentes e os passos são silenciosos; juntamente com o compositor Kevin Volans, bem sucedido em toda a espécie de melodias suaves, triunfantemente sonoras e, no final, com reminiscências de danças rituais africanas.

Com uma quantidade de truques, Wendt transforma adultos outra vez em crianças que vêem e aceitam o que se passa, abrem os olhos e os ouvidos para não perder uma palavra, com calma e na expectativa, com interesse, porém sem que a curiosidade as faça adiantar-se em pensamentos. As imagens de Wendt, imersas numa luz azul, lilás, vermelha e amarela, seduzem, levando a crer no impossível, na verdade imaginada, tal como acontece com Cotrone e os seus azarentos. Se Wendt não tivesse induzido Peter Lühr a declamar as máximas de Cotrone - e estas representam os pensamentos mais profundos de Pirandello acerca da poesia e o seu conceito da missão da literatura - como se estivesse a ditar aforismos para irem sendo escritos ao mesmo tempo, o ritmo do espectáculo teria, por vezes, sido mais fluente e nunca enfadonho. Acima de tudo, não teria induzido em erro os espectadores que estavam dispostos a descobrir o sentido destas efabulações. É que estas frases encerram algo que dá azo à reflexão, no exacto momento em que estes aforismos do "testamento literário" de Pirandello (no dizer de Ettore Cella) pairam, isolados, no ar.

As recomendações do poeta relativas à prática de encenação não têm carácter obrigatório para nenhum encenador, que nem sequer é obrigado a conhecê-las. No entanto, não queremos deixar de referir aqui, com que veemência Pirandello se pronunciou contra a técnica de usar subtilezas penetrantes para alongar o texto. "É um facto", declarou ele a um jornalista francês, "que todos os actores consideram importante fazer pausas; isso é o que eu mais detesto. Como se fosse necessário dar ao público tempo para reflectir. Claro que é necessário reflectir, mas só depois de se ter saído do teatro."

Porém, o que vale esta pequena objecção face às efabulações de Wendt, a quem até ocorreu um final aceitável, que não deve contrariar nem a Signora Abba, nem a família de Pirandello. O poeta, que apenas pôde concluir os dois primeiros actos, ditou ao filho Stefano, no leito de morte, o desenrolar do terceiro acto. Nesta versão, a condessa é morta pelo povo a quem os gigantes autorizaram a assistir ao espectáculo, isto é, pelo público que Ilse sempre desejou ter. A Signora Abba, pelo contrário, invoca cartas e uma breve exposição de Pirandello. Segundo estes elementos, os gigantes são os únicos espectadores e assassinos. Pertençam eles ao povo ou à classe dominante, estes indivíduos não entendem o texto; por um lado, porque Ilse o recita arrebatada e incompreensivelmente e, por outro, porque são completamente falhos de compreensão artística.

A esta dificuldade vem juntar-se outra: ninguém sabe ao certo quem são realmente os gigantes. Cotrone descreve-os, no segundo acto, como indivíduos musculosos e duros que tiveram coragem para "enfrentar todos os riscos e perigos decorrentes de um empreendimento tão grandioso como escavações e fortificações, desvios de águas para barragens, fábricas, estradas, culturas agrícolas". Wendt cortou estas explicações e faz com que Cotrone descreva os gigantes apenas como fortes e megalómanos. Assim, o realizador recupera, no final, a maior liberdade possível, numa actuação quase sem palavras. Em Munique, os gigantes são bárbaros incultos, que celebram um ritual nupcial cruel e selvático. Bebem e tragam a comida em gamelas, parecendo mais animais do que seres humanos. Quando Ilse começa a recitar, adormecem, e só quando ela os acorda com o seu grito "Stupida! Stupida!" é que estes homens e mulheres, vestidos de negro, se encolerizam e a arrastam pelo palco, juntamente com o jovem amante Spizzi e a actriz de meia idade, Diamante, que tinham acorrido em seu auxílio, acabando por estrangular a condessa.

Com esta solução, Wendt tira-se habilmente de apuros. No final, porém, ele parece atribuir a culpa do assassínio aos poderosos (e não ao povo), que encaram esta obra com uma incompreensão total, porque nunca presenciaram nada semelhante. E há outra coisa que Wendt deixa bem claro: que os actores sobreviventes, embora horrorizados com este acto, não suportam mal a dissolução da companhia. A morte de Ilse liberta-os de um fardo. Só um deles permanece no palco: Battaglia, o jovem actor que tanto gostaria de ser uma mulher. Senta-se num caixote, ao lado de Cotrone. Battaglia tem uma coroa na cabeça; é evidente que devia representar o príncipe, um dos filhos trocados. Na história, este príncipe é louco. Battaglia também é louco. Cotrone acolhê-lo-á no seio dos seus desventurados, inventará verdades para este novo conviva e acalmá-lo-á, como aos outros hóspedes da vila. Na encenação de Wendt, Cotrone é também uma espécie de psiquiatra.

Peter Lühr é quem representa este papel. Ele enfeitiça, bonacheirão e manhoso; consola, paternal; cria a figura do taumaturgo de forma descaradamente genial, não nos restando mais do que uma espantosa admiração por este actor. Barbara Petritsch representa o papel da Condessa Ilse, a única entre os actores ambulantes que tem realmente medo que as aparições na vila possam conduzir à loucura e, por isso, quer abandonar a casa. Barbara Petrisch expõe-se aos risos e à incompreensão. Inabalável, é a mulher lutadora, também em busca da morte, que ama e vive para alguém que não se atrevera a amar: o poeta da fábula.

Estes dois e a companhia de grandes actores que, muitas vezes, apenas têm que dizer algumas frases - Maria Nicklisch, Lambert Hamel, Doris Schade, Romuald Pekny, Markus Boysen, Edwin Noël, Charles Brauer, Irene Clarin, Lisi Mangold, Barbara Freier, Sunnyi Melles, Richard Beek, Peter Herzog, Karl Renar e Wolfgang Bauschmid: todos eles transformam esta prova de equilíbrio entre a realidade e a fantasia num acontecimento. O *théatre pur* de Pirandello torna-se uma festa.

Possivelmente, haveria que perguntar agora se, com estes actores, este realizador, estes meios, não se deveria ter levado à cena outra peça menos "louca", que talvez trouxesse mais "proveito". A resposta é esta: Pirandello mereceu o espectáculo e Munique devia permitir-se este luxo genial, devia poder levar à cena estas obras exóticas da literatura. E vamos ainda mais longe: é essencial que se dê a esse luxo.

1982

A actriz, a lua e as estrelas

Robert Wilson leva à cena *The Golden Windows*, no teatro *Kammerspiele*, em Munique

É claro que as peças de Robert Wilson, como *The Golden Windows* (*As janelas douradas*), não podem servir de modelo para o trabalho teatral dos próximos anos. As suas colagens também não poderão substituir o teatro declamado tradicional e o debate entre o teatro e a literatura. Também é evidente que este tipo de teatro é uma forma de evasão, que Wilson se refugia num espaço artístico, que não quer assumir a responsabilidade do artista pela sociedade em que vive. Todavia, Wilson descobre e mostra que os recursos do teatro têm um valor próprio, independente, que raramente é reconhecido, porque os realizadores são, geralmente, parcos no uso do cenário, da luz e da música, que utilizam quase exclusivamente como decoração ou como explicação. O teatro de Wilson fascina porque é de uma sensualidade rara.

The Golden Windows (*As janelas douradas*), que Wilson abre, deitam para algo maravilhoso: para uma composição de palavras soltas, talvez ouvidas de passagem num metropolitano de Nova Iorque, em inaugurações de exposições, ou no médico, uma composição de conversas, de prazeres e angústias da invenção de Wilson, de músicas de Christopher Pepusch, Gavin Bryars e Tania León, de luz e de arte de representar.

Quatro actores, duas mulheres e dois homens, estão sós ou em grupo numa pequena colina, ao entardecer, à meia-noite, de manhã; ao lado ou em frente de um edifício minúsculo quadrado, semelhante a uma guarita que poderia ter sido projectada por Aldo Rossi. Sobre a escuridão do palco incide, por vezes, uma luz intensa, vinda da porta aberta desta casa, donde as figuras saem e onde desaparecem. Só um dos homens, o mais novo, é uma vez feito descer do desvão, pendurado por um laço em volta do pescoço. Estas quatro figuras estão muitas vezes juntas, falam alternadamente, por vezes ao mesmo tempo ou em coro, as vozes amplificadas e, por vezes, deformadas por altifalantes. Porém, estas pessoas não se encontram, as suas vozes não saem dos mesmos altifalantes; elas não comunicam entre si, geralmente falam e movem-se como se nem sequer se vissem umas às outras.

A peça de Wilson é um pesadelo e, simultaneamente, um apelo para sonhar. Os cenários que ele concebe no palco – todos a preto e branco com uma única excepção – dão matéria para associações de ideias, são fantásticos e necessitam, simultaneamente, da fantasia do espectador. Quem apenas observa como a casa se desloca da direita para a esquerda, sob o céu estrelado, ao longo dos três actos; quem apenas constata que, de repente, se abre uma fenda no palco, como um relâmpago, donde sobem uma luz cintilante e vapor; quem apenas conta as entradas em cena e as saídas; quem está sempre à procura de um sentido, uma lógica, uma opinião; quem não está, pois, disposto a aceitar o desafio de Wilson para construir a peça por si próprio (ou não é capaz de o fazer), terá por força que se sentir abandonado e logrado. Não compreenderá que, na cena do terramoto, o céu desaba sobre a terra: os astros causam ferimentos no solo, porém os pedaços de rocha, que caem silenciosa e muito lentamente, desaparecem sem causar danos.

The Golden Windows (As janelas douradas) não constituem um desafio ao intelecto do espectador, pois, desta vez, ele não tem de cogitar sobre mecanismos psicológicos, não tem de acompanhar cadeias de argumentos difíceis, ou seguir o rasto da interpretação do realizador. Apesar disso, esta peça proporcionará maior prazer aos espectadores cuja capacidade associativa abranja, a par da experiência de vida, também a recordação viva de obras de arte. Quem presenciou e viveu com emoção encenações de Hopper, Schlemmer, Cunningham e Cage; conhece *Ubu*, *Anna Livia Plurabelle* e o *Asteróide B612*, terá, necessariamente, maior prazer neste espectáculo de ópera-teatro-bailado-luz, encenado por Wilson.

Aos espectadores que desapareceram nos intervalos não faltou só a vontade de acompanhar este espectáculo, eles também não estiveram dispostos a assistir ao trabalho de actores extraordinários. Para assistir ao esfregar de mãos nervoso e, apesar disso tão exactamente repetido, de Maria Nicklisch, ao seu rolar dos "erres" na ária do "Schrrraubenzieherrr", a ária da "chave de parrrafusos", aos seus arrulhos e aos seus risos; para presenciar o olhar de Peter Lühr, fixo durante minutos, sem que uma palavra ou um ruído fizessem desviar dele a atenção, por este olhar e este sorriso; pelos *presti* introduzidos no texto por Edgar

Selge e pela melancolia insondável de Irene Clarin, teria eu suportado uma boa porção de tédio. Só que não foi esse o caso.

No final, quando Peter Lühr, de novo sozinho no palco, como no início, de novo às escuras, disse "está certo", foi como se estivesse a responder à primeira pergunta desta peça: "Onde é que está a dificuldade?". Quando a escuridão envolveu Lühr, fiquei à espera que ele recomeçasse do princípio. Surpreendeu-me o desejo de assistir uma segunda vez, logo a seguir, à pintura de luz de Wilson, de acompanhar de novo o ritmo das palavras e dos ruídos, de apreender ainda mais conscientemente a coordenação dos movimentos, de observar outra vez a actuação daqueles quatro actores. Foi enorme a curiosidade de saber o que é que haveria para ver numa segunda vista de olhos por esta janela. Wilson soubera despertá-la.

Viola e Richard expatriados

Ariane Mnouchkine encena *Twelfth Night* e *Richard II* de William Shakespeare, no 35.º Festival de Avinhão

Um dos pontos culminantes do festival da cidade provençal de Avinhão deste ano é, na opinião do seu director, a encenação de *Twelfth Night* (*Noite dos Reis ou o que quiserdes*) e *Richard II* (*Ricardo II*) por Ariane Mnouchkine. O público, que também conhece

Mnouchkine e a sua companhia da televisão, das peças *1789* e *Molière*, está de acordo com ele. Muito antes de começar o festival, já as poucas representações do *Théâtre du Soleil* estavam esgotadas; e os que se passeavam entre as mesas dos cafés, na praça fronteira ao palácio papal, arvorando bem à vista pequenos letreiros manuscritos com os seus pedidos de bilhetes, não tiveram sorte. Quem conseguira bilhete queria ir à *cour d' honneur* do palácio, apesar do calor e do *mistral*.

Os 2000 espectadores aí aguentaram até à madrugada, não permitindo que nada interferisse com o tão esperado e programado entusiasmo pela Mnouchkine e a sua companhia. Isto, embora esta desse pouco azo a que o público tivesse prazer nestes espectáculos exóticos e estranhos, esquemáticos, umas vezes toscos, outras longos e maçadores. Em busca de novas formas de teatro, Ariane Mnouchkine descobriu algo para além de qualquer tipo de representação realista e psicológica; mas não se pode dizer que tenha descoberto Shakespeare. A sua afirmação que este poeta "não é nosso contemporâneo, não devendo, por isso, ser tratado como tal", não chega para compreender porque é que Mnouchkine transpõe a comédia para o Oriente, fazendo-a desenrolar-se entre muçulmanos, e o drama histórico para o Japão, passado entre os samurais.

A aproximação a ambas as peças é semelhante. Mnouchkine quer criar a forma bela, invulgar, quer surpreender através de imagens e cadências de movimentos inovativas, rituais, quer, como ela diz, o "hiper-

-realismo". No que respeita à encenação, isto significa um modo de representar e de falar orientado exclusiva e directamente para o público; a utilização de máscaras e roupagens estranhas, num palco grande, sem adereços. A encenação de *Twelfth Night* (*Noite dos Reis ou o que quiserdes*) vai buscar elementos ao teatro de marionetas e às *Mil e uma Noites*, no caso de *Richard II* (*Ricardo II*) são utilizados elementos do teatro *nô* e *kabuki.*

No caso da comédia, este tipo de trabalho faz-se exclusivamente em detrimento da peça. Não só porque Ariane Mnouchkine rebaixa todas as personagens secundárias ao nível de palhaços idiotas, arlequins patetas, importando assim também um pouco de *commedia dell' arte* de Bergamo para o Próximo Oriente, tal como a havíamos admirado com prazer, há alguns anos, na produção de *L'Age d'Or*; mas também porque as personagens em questão quase não tomam consciência dos protestos de amor e dos desgostos; assim, como podem elas, pois, reagir? Raramente vi enfiar em roupagens tão sumptuosas (da autoria de Jean-Claude Barriera e Nathalie Thomas) zés-ninguém tão desprovidos de alma, tão falhos de emoções, a não ser na ópera.

O espectáculo desintegra-se bem cedo. A farsa, que em Shakespeare apenas acompanha o jogo de intrigas, comentando como estas personagens (e não só elas) se enganam, se deixam enganar e querem ser enganadas, torna-se aqui numa revista de circo constituída por vários números, importuna, que tudo domina. A acção, a sua delicadeza: reduzidas a nada. O que decepciona é a falta de sensibilidade com que esta encenadora experiente insistiu num modelo de encenação inadequado; a falta de consideração com que ela sobrepõe a encenação ao texto, sem sensibilidade para a fragilidade deste texto tão especial, a última comédia romântica de Shakespeare. E isto, apesar de Mnouchkine ter traduzido ambas as obras para francês.

Finalmente, Ariane Mnouchkine não reparou ou não quis reparar que o palco, com uma superfície de mais de cem metros quadrados, decorado ao fundo com panos enormes, pintados de várias cores, presta-se muito pouco a este espectáculo de câmara. Assim, *Twelfth Night* (*Noite dos Reis ou o que quiserdes*) acaba numa gritaria e numa choradeira altíssimas, com pouco movimento e uma constante música de fundo, supostamente oriental, que talvez pretenda acentuar, talvez interpretar as palavras copiosas, os gestos parcos, os sentimentos exaltados - mas que afinal só incomoda.

Na noite seguinte, o público continuava a acorrer, o palco mantinha-se inalterado, o guarda-roupa era tão garrido e caro como no dia anterior; havia outra vez panos, embora de outras cores e drapejados de modo menos ornamental. Também não faltavam os tambores, o xilofone, os tantãs e o carrilhão.

No entanto, *Richard II* (*Ricardo II*) resistiu aos extremos da encenação experimental de Mnouchkine. Durante quase cinco horas, um mundo estranho rodopiou ante os nossos olhos, como um turbilhão:

berrante, ruidoso, de um exotismo fascinante. O palco presta-se a cenas de massas, a mudanças rápidas de cenário, e Ariane Mnouchkine é mestra na encenação de movimentações em cena. *Richard II* (*Ricardo II*) adquire as proporções de um espectáculo deslumbrante, um grande rasgo homogéneo no que respeita à forma, ao trabalho ritualístico dos actores, extremamente comedidos. Mas, também neste caso, a forma se mantém, afinal, oca. O *Ricardo II* de Mnouchkine é, muitas vezes, bem traiçoeiro e mentiroso. São poucos os momentos em que se pode ver, em que se pode ouvir que, no fundo, o que ela pretende com esta encenação é comentar a peça. Nestas alturas, parece que quer revelar e criticar o mecanismo cruel que Shakespeare apresenta nos seus dramas históricos, o mecanismo existente entre a tomada do poder e a queda. É que, por vezes, ela põe a nu a crueldade, a arrogância características dos poderosos e dos que, mesmo a caminho do patíbulo, ainda são soberbamente belos.

O mais convincente destes raros momentos é a cena final: Bolingbroke segura Richard nos braços, à semelhança de Maria segurando o corpo morto de Cristo. Passados poucos minutos, deita o cadáver, quase nu, sob a mesa baixa, sobre a qual ele próprio se deita em seguida, envolto num sumptuoso traje real. O vencido debaixo do trono, o vencedor em cima. Bolingbroke põe as mãos e fica inerte. Esta cena revela, de forma simples, o que significa (para Shakespeare) ser rei: no apogeu do poder, saber já que se é vítima, pois o mecanismo, mantido em movimento pela incompatibilidade entre a acção e a moral, não pára.

Mnouchkine e os seus actores foram ovacionados, um pouco por nostalgia. Embora o sucesso fosse grande (e merecido sobretudo para o actor que representou Ricardo, Georges Bigot), até o jornal *Le Monde*, altamente predisposto em seu favor, comentou que Ariane Mnouchkine (ainda) não é a sucessora das personalidades artísticas que outrora fizeram a fama do Festival de Avinhão, mencionando a propósito Maria Casarès, Jean Vilar e Gérard Philipe. Em Avinhão, aguarda-se agora a actuação de Maria Casarès. Ela estará em cena quando a *Compagnie Denise Llorca du Centre Dramatique National de France-Comté* representar, em duas sessões, a sua dramatização do romance *Besy (Os Demónios)* de Dostoievski.

Em Avinhão, esperar significa fazer descobertas – sejam elas quais forem.

Salvação? – À espera da queda

Claus Peymann leva à cena *Die Hermannsschlacht* de Kleist, em Bochum

O próprio Kleist considerava a sua obra *Hermannsschlacht* (*A batalha de Hermann*) uma peça actual. Estaria situada "no âmago da época" e seria "concebida a pensar nesse exacto momento". O momento, o ano de 1808, significava, para Napoleão, a primeira crise da sua luta pelo poder. Face ao sucesso da revolta dos espanhóis, os patriotas alemães encheram-se também de esperança que a resistência ao usurpador aumentasse, que a Áustria, ainda independente, viesse a ganhar a luta iminente de libertação. Kleist pretendia incentivar esta atmosfera de expectativa. Não só com artigos políticos, mas também, deliberadamente, com este drama em que os germanos, sob a chefia de Hermann, vencem e expulsam os ocupadores romanos.

Na história literária, o drama de Kleist é classificado como uma "peça tendenciosa com referências à época"; os teatros da República Federal têm-na evitado até agora. Na República Democrática Alemã, já fora representada nos anos 50, pouco interessando que, durante o domínio nacional-socialista, o teatro se tivesse aproveitado largamente do patriotismo de Kleist. No programa do espectáculo de Bochum, vem, sob a fotografia de um espectador aplaudindo, uma legenda dizendo como é fácil apresentar, com fins propagandísticos, a imagem de um novo inimigo sob a máscara dos romanos. O actor de Bochum, Till Hoffmann, que representara a figura de Dagobert, em 1957, num espectáculo do *Bergtheater Thale*, em Harz, relata: "O lema do espectáculo era: os romanos são os americanos, Aristan é Adenauer."

Embora ninguém pensasse que Peymann atribuiria, simplesmente, máscaras do inimigo aos rivais, e que iria alimentar o antiamericanismo na Alemanha, ou utilizaria o movimento *Solidarnosc*, ou os palestinianos, na sua encenação, não deixou de constituir uma surpresa que ele fosse desenterrar esta peça. Na pausa, já decorridas as primeiras sete cenas do quarto acto, não se sabia ainda como Peymann iria dar seguimento a este exercício tão difícil de equilíbrio. Algo lhe tinha de ocorrer para privar Hermann, esse indivíduo frio, com qualidades de chefia, do prestígio do redentor.

E algo aconteceu. Na cena final, Peymann coloca Gert Voss, o actor que representa o papel de Hermann em Bochum, sozinho, no palco grande e vazio. Júbilo, salvas de fuzil, o troar da música, e a sombra de Hermann, o monumento vivo, cresce na parede do fundo do palco, à medida que o príncipe se afasta do seu povo. De repente, Voss arranca da cabeça o capacete de viking. Zangado, desiludido. Por baixo, usa a boina de Che-Guevara. O revolucionário, o subversivo astucioso, que actua enquanto os outros falam e se lamentam, venceu. Mas recusa-se a ser venerado como herói de guerra, porque sabe que não avançou nem um passo no caminho da salvação da liberdade.

No apogeu do poder, assemelha-se aos reis de Shakespeare, por muito grandes que sejam as diferenças entre as personagens de Kleist e de Shakespeare, e os respectivos conceitos da história. O Hermann de Peymann pressente que está iminente uma nova luta, e toda a sua táctica, todas as suas manobras não servirão de nada; uma luta em que não será fácil descortinar o inimigo. Hermann, o revolucionário, utilizado para fins alheios aos seus propósitos, erguido sobre um pedestal, sabe, em 1982, que o perigo iminente deixou de ser localizável, já não pode ser designado como um governo, um nome. Por mais que os poderosos deste mundo se acusem reciprocamente de fomentar a guerra, de promover uma corrida indecente ao armamento, há muito se tornou evidente que a humanidade se entregou, voluntariamente e sem resistência, à técnica do armamento, que se tornou dependente dos sistemas bélicos que queria dominar. O acto de carregar num botão, de carregar dados num computador, decide da nossa sobrevivência e não da paz. É indiferente quem carrega nesse botão, quem carrega os dados.

Hermann está no teatro com Thusnelda, Gert Voss com Kirsten Dene, dois grandes actores que sabem o que estão a representar e querem realmente dizer o que mostram. Ao homem repugnam-lhe as homenagens dos falsos admiradores, à mulher a memória da humilhação lasciva e rancorosa, infligida a si própria. Não é o Reno que os dois querem atravessar, não querem partir para Roma. Querem ir-se embora... e têm que ficar, esperar.

Para Peymann não há vencedores neste drama, não há um rei jubiloso, não há fuga possível. Voss, com um braço sobre os ombros de Kirsten Dene, vira-se para o público e declama os seis versos finais que restaram do discurso do vencedor: "Nós ou os nossos netos, meus irmãos! Pois, reconheço-o, mais depressa o mundo estremecerá, e só terá sossego quando ficar livre desta raça de homicidas, quando o ninho de aves de rapina tiver sido destruído e nada se agitar sobre esse monte deserto de escombros, a não ser uma bandeira negra!"

- Voss transforma a exclamação numa interrogação. A queda é certa. Só a altura ainda não é conhecida.

Nada resta da propaganda de Kleist, da "grande causa alemã", nesta encenação. Os romanos já não representam os franceses, os queruscos não representam os prussianos, embora nesta versão de Peymann e dos dramaturgos Hermann Beil e Stephan Bock, que corta radicalmente o texto sem todavia o atraiçoar, ainda se façam ouvir, aqui e além, as alusões.

Com o guarda-roupa da autoria de Ursula Renzenbrink, através de poucas e breves citações musicais (Heiner Goebbels) e poucos acessórios no cenário parco de Vincent Callara, que concentra as atenções exclusivamente sobre os actores, Peymann acrescenta à peça várias outras interpretações possíveis. Esta diversidade, que obriga o espectador a reflectir sobre os conflitos políticos, históricos e actuais, portanto sobre a África do Sul, Auschwitz, as guerras dos camponeses e o mistério das bases dos mísseis Pershing II, não é, todavia, indiscriminada. Peymann utiliza estes signos que desenvolvem cenicamente o texto, para significar que a chacina, levada a cabo e pensada em nome da liberdade e da propriedade, é apenas um prelúdio do fim.

Nada resta, também, das alusões à época de Kleist, nesta encenação. Peymann consegue (mais uma vez) substituir a esfera sublime dos príncipes pelo ambiente burguês quotidiano. Hermann e Thusnelda, os germanos e mesmo os romanos, snobes e decadentes, tornam-se nossos contemporâneos. A Thusnelda de Kirsten Dene flirta com o legado romano Ventidius (Urs Hefti) que usa a moda mais recente, um fraque branco; assim como o traidor Aristan lhe faz a corte, com frases ocas de adulação. Com a mesma boa vontade, esta mulher aceitará, mais tarde, os presentes de Varus (Ulrich Pleitgen), a quem Hermann se aliou por disfarce, tirando prazer da nova cultura estrangeira que imita. Esta mulher, rude e sincera, vai, assim, cair nas mentiras dos romanos.

Hermann é mais esperto. Para Peymann e Voss ele é um intelectual, um pensador. Dá à mulher lições de política como se ela fosse uma criança. Fala dos movimentos de tropas na guerra, como se estivesse a explicar o mecanismo de uma bicicleta. Este Hermann exige dos amigos que reflictam, e não que o sigam. Obriga-os repetidamente a inquirir, a procurar confirmação, a ter curiosidade, a buscar a expressão certa, pois sabe que as palavras (de Kleist) deixaram de ser inequívocas. Só por isso é que este príncipe querusco tem de enviar a Marbod (Branko Samarovski), juntamente com a sugestão de vencerem juntos os romanos, os filhos como fiança da sua honestidade. O que seria mais característico da nossa época, do discurso e da escrita dos políticos, do que a perversão da linguagem? Diplomacia, diz-se, é dizer pouco com muitas palavras. Política é cavar, com palavras, um fosso entre o pensamento e a denominação, entre a opinião e o significado.

Também as metáforas ilustrativas de Peymann são convincentes. Quando os queruscos, curvados e tortos, perante o cadáver da jovem violada por um romano, que fora morta pelo pai e pelos irmãos, obedecendo ao desejo, manifestado por Hermann, a esquartejam, puxando as cordas atadas aos membros da jovem Hally, é possível que todos os seres maltratados sejam Nornas, nesta época de Nornas, mas agem livremente. A providência está também ausente na interpretação de Peymann. O que se passa neste drama não é acidental, resulta - como escreveu o discípulo de Gilles Deleuze, Mathieu Carrière, num ensaio altamente explosivo sobre Kleist – da vontade do poder, que derruba tudo o que se lhe atravessa pelo caminho, como uma máquina; é este sentimento que desencadeia estas paixões, este delírio.

Outra metáfora: o exército romano, a afundar-se, cambaleia pelo palco como um navio, um navio cheio de armaduras, que se despedaça na ribalta. Aí, os soldados mortos, começam a cantar, provavelmente canções de glória, e aí se mantêm, belos como um monumento. Só numa cena é que o realismo abstracto do palco é abandonado: quando Thusnelda, a humilhada, se vinga de Ventidius, que enviara à imperatriz o caracol que lhe cortara, apenas como amostra da cor loura dos cabelos germânicos. A ursa vagueia num cenário pintado representando um parque, com bastidores. Thusnelda encena o assassínio como uma morte no palco.

É, pois, no teatro que a mentira, os políticos, os hipócritas, os homicidas ambiciosos são assassinados.

Na sua encenação, Peymann nunca nega que precisa da instituição burguesa do teatro urbano para se exprimir, que aprecia a ambiguidade da arte burguesa. O teatro é, para ele (e para a sua companhia), o local próprio para articular tais paixões, tais violações de sentimentos: para fazer a guerra. Mas Peymann não acredita que esta guerra, disputada com as armas da arte, possa ser bem sucedida no campo de batalha da política. E também já não crê no êxito da astúcia e da inteligência. Peymann não tem respostas para a questão de saber quem ou o que é que ainda nos pode salvar. Riscou-as do texto de Kleist.

1983

O debate de George Tabori

George Tabori leva à cena a peça *Jubiläum*, no teatro *Schauspiel*, em Bochum

No seu trabalho artístico, Claus Peymann e a sua companhia têm vindo continuamente a analisar o passado recente alemão e a actualidade, que foi influenciada pelo domínio nazi.

Tabori, o judeu húngaro cujo pai foi assassinado em Auschwitz, cuja corajosa mãe escapou à deportação, gira, nas produções que encena com a sua companhia, sempre à volta do tema da sua vida, o sofrimento do povo judeu. Tenta explicar as relações entre alemães e judeus, "unidos pelo assassínio". Convicto de que não "existe uma alucinação judaica", porque "os nossos medos são reais, estão-nos nas entranhas" (1978), Tabori esforça-se por evocar uma memória sensual, também na sua peça *Jubiläum* (*Jubileu*). "É impossível superar o passado", escreveu ele num artigo publicado no jornal *Süddeutsche Zeitung* em 1979, "sem o ter revivido com a pele, o nariz, a língua, o rabo, os pés e a barriga".

No *foyer* do teatro *Kammerspiele*, em Bochum, encontram-se algumas cadeiras antigas dispostas em fila. O espectador que conseguiu apanhar um assento, tem vista, através da vidraça frontal, para a *Königsallee*, para uma praça de táxis, uma cabine de telefone amarela e os horríveis prédios de habitação do outro lado da rua. Lá dentro, faz frio e cheira a mofo. Na terra castanha, escondidas entre arbustos, estão cinco pessoas: um casal judeu (Stanley Walden e Eleonore Zetzsche); dois homens e um casal homossexual (Franz Boehm e Wolfgang Feige); uma rapariga nova, que sofre de convulsões (Ursula Höpfner). Lá fora, na chuva de neve, arde uma fogueira de livros, atiçada por um palhaço, o coveiro Wumpf (Robert Giggenbach), que come sofregamente uma sanduíche, sentado numa pedra tumular judaica. Um automóvel chega a toda a pressa, dele sai um homem nòvo, louro, alto, vestido com um casaco escuro de cabedal (Klaus Fischer). Pincela a tinta vermelha uma cruz suástica, uma estrela de David e a senha "morte aos judeus" nas janelas. Esquece-se do "r". Os cinco observam-no. São mortos e vivos; são vítimas e autores de crimes; são as crianças enforcadas e os infanticidas; são os psiquiatras e os doentes, os réus e os procuradores da República. Também os vivos, o coveiro e o neonazi, estão mortos em vida.

Em *Jubiläum (Jubileu)*, de Tabori, o passado, o presente e o futuro confundem-se, como em sonhos. Como em sonhos, estas cenas não têm fim. Sempre que outra palavra, talvez a última, poderia trazer clareza, contribuir para o conhecimento e, portanto, para a solução do conflito, a imagem fragmenta-se. Na terra castanha surge imediatamente outra imagem.

Até ao dia da estreia, Tabori alterou a ordem dos textos. Isto é fácil, pois o seu sonho, tal como a maioria dos nossos sonhos, não progride, não tem objectivo, mas tem um final: Tabori, acocorado fora de cena, sobre uma das pedras tumulares, estende um pão aos famintos. O velho judeu distribui-o por todos, também pelos *gojim*, os cristãos, reza e canta uma canção *yiddich*. Festejam. Festejam mesmo? O jubileu?

Tabori não dá explicações. Mostra o que lhe mete medo, o que lhe causa espanto: o prazer dos jovens na violência e o medo dos velhos de admitir que também sentem este prazer e de vivê-lo; a permutabilidade das vítimas e dos autores do crime; a violência latente; o perigo que os horrores dos nazis se repitam em relação aos judeus ou a outra "canalha"; o desejo masoquista dos homossexuais de ascender a uma categoria respeitada de perseguidos, isto é, de se tornarem judeus; a beleza musical do motivo da "salvação do salvador" e o anti-semitismo asqueroso do compositor do *Parsifal*.

O pesadelo de Tabori - grotesco, obsceno, sentimental e cruel - inclui de tudo um pouco. Dura duas horas. Neste espaço de tempo, se não fossem os transeuntes que param em frente da parede de vidro e se admiram, que também falam com o coveiro-palhaço, se não fosse o barulho dos automóveis e as luzes nas casas em frente, também eu teria sonhado, sem nunca ser arrancado deste sonho, teria ficado suspenso, sem amparo, desta cadeia de associações, como se ela me pudesse salvar de cair no despertar. Mas Tabori pretende exactamente esta vigília em sonhos, que provoca um estado de insegurança que persiste. A rua, lá fora, assemelha-se ao cemitério outonal no átrio das bilheteiras (cenário de Kazuko Watanabe). Os mortos-vivos comportam-se como nós, aproveitam as oportunidades da grande cidade, os autocarros, o telefone, o automóvel, ouvem a música da moda e conhecem perfeitamente os polícias alemães.

"Todas estas piadas (ou relatos) se baseiam em factos verídicos", escreve Tabori nas observações sobre a peça. Também ele utiliza, tal como Kipphardt em *Bruder Eichmann*, material autêntico, depoimentos dos que ajudaram Hitler no morticínio. Mas Tabori consegue o que Kipphardt tanto desejou em vão, causar consternação no público: não através do respeito e da reconstrução da realidade histórica, mas pela ousadia do debate, "*chuzpe*" em *yiddich*, através de "*talk* e *show*, falatório ou linguagem e exibição ou representação" (Tabori sobre a sua peça *Talkshow*, 1976). *Jubiläum* (*Jubileu*) não é uma peça realista, não é justa, não é equilibrada e nem sequer corresponde à verdade. Tanto a peça como a encenação são magia, são arte, "liberta da mentira de ter de corresponder à verdade" (Adorno).

Poucos foram os espectadores que aplaudiram. Ninguém pateou, pois Bochum não é Bayreuth. Só que, por muito que a maioria gostasse de ter agradecido aos actores, à variação de *Kiss-Me-Kate* de Stanley Walden, à sua pergunta: "Quando é que posso confiar em vós?", não era possível responder com aplausos frenéticos. Assim, esperámos, em silêncio, com o olhar fixo na terra castanha e na estrela de David, até que Tabori e a sua companhia desapareceram. Depois saímos, passando ao lado das pedras tumulares, pelas ruas de uma cidade morta, e só então nos atrevemos, finalmente, a rir alto de algumas das graças loucas de George Tabori.

1984

A opereta no parque

Peter Stein leva à cena *Der Park* de Botho Strauß, no teatro *Schaubühne*, em Berlim

A tensão no teatro *Schaubühne*, em Berlim, era enorme: conseguiria Peter Stein fazer triunfar *Der Park* (*O Parque*), a peça de cinco longos actos, cheios de episódios, de Botho Strauß? Seria ele bem sucedido onde Dieter Dorn falhara, na sua encenação de Munique: contar a missão de Oberon e Titânia, nesta nossa república esclarecida, numa só história, com as suas numerosas figuras involuntariamente cómicas? Conseguiria Stein conquistar para o teatro esta peça que, desde as primeiras encenações, se revelou demasiado difícil e pouco adequada ao palco, por vezes carregada de associações demasiado loquazes?

Peter Stein e o cenógrafo Karl-Ernst Herrmann brincam com *Der Park* (*O Parque*). Não hesitam em jogar todos os meios de que dispõem: muito dinheiro, alguns actores extraordinários, uma técnica de palco dispendiosa. Peter Fischer compôs a música, combinou habilmente elementos próprios com outros encontrados aqui e ali, com contribuições de Wagner e Offenbach, por exemplo.

Há momentos fascinantes nesta encenação. Quando Jutta Lampe, a bela Titânia, desce roçagante do céu, como uma princesa de opereta, à procura do seu Oberon. Quando Libgart Schwarz, num momento de um capricho nos limites do suportável, vomita tiradas de ódio, como uma Helena insuportavelmente disparatada, e escorrega, lascivamente, de um lado para o outro, na elegante cadeira de vidro acrílico, esticando as pernas e os braços, como uma aranha lúbrica e agressiva. Clama bem alto e claramente as suas necessidades e Peter Simonischek - alto e tímido, que, no seu fato branco, de camisa preta e branca, parece um vendedor e, no fundo, se assemelha a qualquer um, tal como qualquer um se assemelha a ele - compreende. Por fim, o fraco, que sempre pensa também o contrário do que está a pensar, para poder fazer um juízo equilibrado, deixa-se subjugar. Atira-se à mulher. E ela gosta.

Libgart Schwarz, que é incapaz de pôr de parte os seus maneirismos seja em que papel for (porque não quer), possivelmente nem para pedir uma salada, fez-me compreender, melhor do que nas encenações anteriores, que Helena, uma racista, com as suas ideias primitivas e os seus preconceitos, não está tão longe do autor como isso. Por mais monstruosos que sejam os seus desejos, ela é uma figura positiva. Porque diz o que quer; porque quer o que ninguém se atreve a querer. Esta mulher mostra como é fina a camada de gelo que cobre as brasas dormentes das concupiscências ocultas e dos pensamentos escondidos: fazer-se passar por descontraído não é ser descontraído; parecer civilizado não significa ser culto.

Mas continuemos a enumerar os momentos emocionantes desta encenação. Com o saco das compras, serena, Helma (decepcionante: Martina Krauel) passeia-se pelo palco, passando pelo arbusto despido de folhas. De repente, vê Titânia nua. Helma pára abismada e fica especada a olhar. Só quando Titânia desaparece é que Helma desata a gritar e corre para Oberon, para lhe pedir auxílio. Mas enquanto desfia os seus receios - "se alguma criança visse isto!" - dirige o olhar para a sebe, trémula de desejo. Oberon não chama a polícia, cita Shakespeare. Helma vacila: a magia tem efeito. Só que Oberon teria feito melhor em começar por se contentar com um veneno fraco, o seu pénis negro em erecção põe em fuga a jovem mulher.

Também a figura de Cipriano é concebida com mais intensidade do que em Friburgo ou em Munique. Walter Schmidinger faz o papel do artista explorado, desprezado tanto por Oberon como pelos compradores das suas esculturas. Morto à pancada pelo jovem negro que amara e que nem sequer conseguira comprar, jaz no chão e é escarnecido com desprezo. Um desprezado, toda a sua vida.

Também a fantasia de Karl-Ernst Herrmann nos deixa sempre assombrados de novo. Somos confrontados com imagens dispendiosas de um parque. Com uma varanda elegante à direita, na cena de Wolf (Roland Schäfer) e Helma; com uma dispendiosa paisagem habitacional aberta, para Helen e George; com caminhos encantados de luz azul. Para o encontro de Helen com a morte, constrói-lhe uma dependência que podemos ver logo em duas versões: na rampa, do tamanho de uma casa, sem a quarta parede; ao fundo, em modelo, com portinhas iluminadas, janelinhas, bonequinhos, como se fosse um projecto de Wilson. E para as bodas de prata de Titânia, para o monólogo do filho (Udo Samel) que ela gerou com o touro, concebeu um luxuoso salão burguês com iluminação vinda do tecto. Por trás de uma cortina vermelha, em frente da qual os pares e os transeuntes discutiam, comendo salada e bebendo vinho, enquanto se procedia à mudança de cenário, dois amantes encontram-se: Titânia e o alquebrado Oberon, que assumira o nome de Mittenzwei.

Herrmann joga, neste último quadro, mais uma vez com a metáfora do "teatro". Joga com o signo da cortina, em frente da qual a artista de trapézio Helen se lamentara, na primeira cena. Por detrás da cortina, o touro tinha ido ter com Titânia à socapa, libertando-a da rede em que o *punk* e o desconhecido a tinham aprisionado. O teatro, assim reza o final, ultrapassa-os a todos, recolhe-os. Salva-os?

Stein transformou os jovens em epígonos de Nina Hagen, captou a magia de Oberon numa imagem, pois faz desenrolar a visão durante uma única noite de luar. Meteu Oberon (Bruno Ganz, cujo tom evoca claramente as suas recitações de Hölderlin), o pesadelo nocturno, numa fatiota de morcego e, visto que este pássaro não se pode mover na terra, estilizou-o simultaneamente no célebre albatroz de Rimbaud, o poeta divino que entre os homens só consegue mover-se desajeitadamente, sem ser compreendido. Stein deixou-se influenciar, tanto no seu pensamento como na encenação, pelas observações de Strauß de que a sociedade da República Federal está cansada, perde o tempo a dormir indolente, sem entender (nada).

Falta a esta encenação coerência e, infelizmente, também de pensamento. Muitos detalhes são pura brincadeira. Porque é que, quando se fala do "erro e da sua luz verde", tem que brilhar logo, na sebe, uma luz verde; porque é que a morte paira sobre a morada de Titânia; porque é que Titânia e Oberon, há muito rebaixados ao nível humano, ainda podem descer do céu, é algo que não entendo. Bem para lá da meia-noite: golpes de teatro espectaculares, que são uma fuga, mas não a salvação.

O Parque de Botho Strauß não tem salvação possível no palco, muito menos com piadas, pois o texto já tem suficientes. Mesmo cortes de pouco poderão servir a esta obra. As associações de Strauß são absurdas, por vezes aleatórias. Muito pior do que em Munique foi, todavia, em Berlim, o ruir não só da peça, como também do edifício do pensamento de Strauß. Mal se conseguiu compreender que o esforço dos deuses em prol dos quarentões aplacados, insensíveis e abúlicos, e dos filhos solitários, autodestrutivos e selvagens, tem de falhar, porque os homens perderam a capacidade de escutar os versos de (Oberon) Shakespeare; perderam a capacidade de ver a beleza natural (de Titânia); perderam o cérebro. Esta é a crítica que Strauß faz aos cidadãos da República Federal que funcionam, sem história, mais indecifráveis para si próprios do que com curiosidade de resolver este enigma. Adaptados, equilibrados – e considerados levianos demais por Botho Strauß.

Der Park (*O Parque*) é um texto inteligente e selecto para ser lido, não é material para o teatro. Seria, pois, insensato, depois das encenações de Dorn e Stein, desejar ver no *Parque* Brook, Strehler ou Chéreau. Por muito importante que seja a descrição que Strauß faz da actualidade, para descrever as perdas e os poucos momentos de ganho, – ternura, confiança, felicidade – há melhores poetas e textos mais coesos para nos abrir os olhos. *A Midsummer Night's Dream*, o *Sonho de uma noite de Verão*, é um remédio excelente contra o nosso sono. Contra o sono do amor, da razão e da fantasia. Não há dúvida: ele gera monstros.

Deixemos morrer a mulher do presidente

Patrice Chéreau leva à cena a peça *Quartett* de Heiner Müller, no *Théatre des Amandiers*, em Nanterre

Não foi, decerto, por acaso que Patrice Chéreau encenou, em rápida sucessão, as peças *Fausse Suivante* (*A falsa criada*) de Marivaux e *Quartett* (*Quarteto*) de Heiner Müller, no *Théatre des Amandiers*, onde elas se encontram agora paralelamente em cena, nas duas grandes salas. No entanto, quem supusesse que ele escolhera estas peças para descrever jocosamente a guerra do amor, para reagir ao agravar deste conflito, foi desenganado também pelas escassas observações acerca da encenação, incluídas no programa.

Mentira, dissimulação e traição - que em Marivaux ainda eram meios de descobrir o amor ou o desprezo pelo próximo - são, para Müller, uma finalidade em si, tornaram-se num mecanismo de sobrevivência. Pôr isto a nu é o que Müller chama o seu "trabalho de destruição" que, muito antes dele e também antes das *Liaisons Dangereuses* (*As Ligações perigosas*) de Laclos, cujo tema o autor alemão varia, já fora iniciado por Marivaux. Este duvidava que a sociedade fosse tão calma e ordenada como alega ser. Marivaux e Müller têm um tema comum. Mais exactamente: os dois autores são cúmplices; o diálogo lacónico do francês na peça *La Colonie* (*A Colónia*) - "Abolir o casamento! E que poremos em seu lugar?" - "Nada!" - é retomado por Müller - "Ah, o nada dentro de mim. Cresce e devora-me"; o desespero com as aparências burguesas; a procura da sinceridade no amor, por muito baixo e trivial que ele se revele; todos estes aspectos são comuns tanto a Marivaux como Müller, conduzindo-os a um enorme radicalismo no pensamento e nas formulações, a uma grande clareza, sem qualquer sentimentalismo. Porém, tudo isto mal se evidencia na moderada encenação de *Quartett* (*Quarteto*) em Paris.

Depois da fria artificialidade com que delineou as personagens desesperadamente expostas de Marivaux, presas nas redes de juramentos, pactos e contratos, e as desmascarou a todas, de forma muito realista, como trapaceiras defraudadas, Chéreau apresentou agora uma encenação grande, bela, mas um pouco distante de *Quartett*. Portanto, sem desejos intensos, sem a anarquia brutal dos sentidos, sem a destruição recíproca para além da morte. Aqui já não há lugar para masturbações com vermes, aqui é o teatro que vive, a ópera, o actor!

No palco, à direita, junto à ribalta, vê-se a enorme parede cinzenta com relevos, que Richard Peduzzi construiu para a encenação que Chéreau fez de *Lucio Silla*. Daqui desce para a plateia uma ponte estreita, sobre o fosso da orquestra vazio, um buraco vermelho com luz, mobilado com um cravo e muitas estantes de música iluminadas. Deste fosso, Merteuil e Valmont sobem para o palco, qual lémures. Aí representam, trocam os papéis: Valmont transforma-se na presidente Tourvel, a sua amante e, por isso mesmo, a rival da Merteuil, representando esta o papel de Valmont. Noutra cena, representam os dois o encontro da jovem sobrinha da Merteuil, ingénua e casta, com Valmont. Neste caso, ela é a rapariguinha. Um dueto, um quarteto, um jogo, teatro, dois actores representam papéis - com profissionalismo e um pouco de maneirismo.

Mas mal terminam esta cena, fogem ambos para a ponte e caem nos braços um do outro, dois seres sem máscaras, chorando, infelizes, umas vezes ternos, outras agressivos. Pancadas transformam-se em carícias. O desejo de contacto humano é mais forte do que a vontade de humilhar e magoar o outro; só no palco é que se ferem reciprocamente, com feridas que não podem sarar.

O fosso da orquestra transforma-se em metáfora: é o buraco que dá à luz uma felicidade perene e um longo infortúnio. ("Que mais aprendeu, senão a enfiar o pau num buraco semelhante àquele donde caiu, sempre com o mesmo resultado, mais ou menos agradável.") É a sepultura pela qual a Merteuil anseia, sentada na estreita ponte, com o corpo muito inclinado para a frente: "Só a morte é eterna, a vida repete-se até que o abismo boceje." É "o buraco na criação, a humanidade inteira cabe lá dentro". É, para ambos, o consolo, donde soa apenas música, Mozart, uns tantos compassos de piano, uma peça sinfónica - sempre *Lucio Silla*. Estas harmonias arrancam a marquesa de Merteuil e Valmont do palco para a vida e, assim, de novo para a verdade funesta que já não tolera a dissimulação, a mentira, o jogo do poder. E, finalmente, é este fosso que dá aos dois também a distância em relação aos seus jogos cénicos.

O que Müller já esboçara – as trocas de papéis – é posto em evidência por Chéreau. Ele decompõe o texto em cenas, que se poderiam chamar "Madame Tourvel, a virgem na ópera" e "Agora vamos deixar morrer a mulher do presidente"; e fá-las representar sobre as tábuas do palco, ao mesmo tempo que transpõe os diálogos intermédios para a ponte e para a plateia.

Os dois actores estão sempre sós em cena. São eles próprios que tratam dos adereços; a luz é controlada por maquinaria, a música vem do gravador. A cena de Müller com o título "Salão antes da Revolução Francesa/ Bunker/ Abrigo depois da terceira guerra mundial" transforma-se num teatro, a seguir à guerra. De fora, só nos chegam o sibilar do vento e, muito brevemente, o chilrear de pássaros, tal como eles chegam aos ouvidos dos infelizes personagens de Marivaux, fechados também quase tão hermeticamente.

Mas Chéreau não interpreta o convite da Marquesa de Merteuil, "continuemos o jogo", como a ordem de uma maquinaria do prazer para ser posta de novo em andamento, mas antes como o desejo expresso por uma mulher magoada, na esperança de recuperar o seu encanto, a sua juventude, a sua força e o seu poder. No palco, consegue-o por uns momentos. Mas também é confrontada, enquanto admira Valmont a jogar no fosso da orquestra, com a efemeridade da sua própria vida, a sua fraqueza: o teatro como lugar de reconhecimento e do conhecimento.

Falta a esta encenação o radicalismo, a mordacidade que caracterizaram, por exemplo, a interpretação de Ulrich Heising, em Munique. Ela não chega a perturbar, Chéreau consola ao mesmo tempo que magoa. O que ele quer é encantar, mais do que assustar. Michelle Marquais e Roland Bertin seguem-no, fazem da linguagem um ritual, acentuam o ritmo desta tradução, tão exacta, de Jean Jourdheuil e Béatrice Perregaux, como se se tratasse da melodia do verso. Há vários momentos maravilhosos nesta encenação muito ascética, adversa à imagem plástica (e por isso mesmo correcta), da obra de Müller: quando Michelle Marquais, num vestido comprido, de renda azul, como um esqueleto sob luz pálida, se perde na música, deitada no chão, acariciando os sons como se acariciasse um amante. Quando os dois velhos se atiram um ao outro, transformando-se no animal shakespeariano de duas costas, e o público não vê nisto a volúpia, mas antes o anseio carinhoso de se unir finalmente. As palavras brutais que pronunciam são, assim, apenas defesa, para não acrescentar à entrega dos corpos ainda o abandono que as palavras de paixão representam. E, para terminar, a cena final. Valmont, que morreu no papel de Tourvel, envenenado/a com o vinho que Merteuil lhe tinha servido, jaz estendido ao lado de uma pedra sacrificial. Merteuil, que ficou só, desce ao fosso vermelho. Não, não se deita para morrer, senta-se ao cravo e toca. Lentamente a luz, que iluminava lateralmente a parede, como num dia quente de Verão, vai-se apagando. Deixa-se de ouvir o som, desaparece a luz. Gradualmente, vai-se apagando uma lampadazinha azul. Será a luz de emergência de um ensaio de teatro? Será o sinal de alarme de um *bunker* antiatómico? A flor azul de Hölderlin? Só uma coisa é certa: Valmont ainda vive. Ele continuará a representar. Merteuil regressará do cravo, pela ponte, ajudará o actor, o amante, a levantar-se. Uma das cenas anteriores voltará a ser representada. Talvez se chame: "Valmont. O meu amor". Algo tem de lhes ocorrer. O teatro tem que continuar a viver.

O triunfo do teatro

Luc Bondy leva à cena *Le Triomphe de L'Amour* de Marivaux, no teatro *Schaubühne*, em Berlim

Os espectadores deliravam como se quisessem, com os seus gritos de bravo, com o aplauso e o arrastar de pés, conseguir à força um *da capo* ou, pelo menos, um pequeno número extraprograma. Era como se se recusassem a despertar deste sonho artístico. Mas *Le Triomphe de L'Amour* (*O triunfo do amor*), de Marivaux, tinha terminado. Luc Bondy, que tinha dado início à sua actividade na direcção do teatro *Schaubühne* com esta encenação, estava radiante de felicidade, ora abraçava Jutta Lampe, ora Libgart Schwarz. Não era um dos habituais sucessos de estreia; Bondy, o seu cenógrafo e a companhia tinham conseguido algo de excepcional: encanto e esclarecimento, um conto de fadas de amor, a um tempo maravilhoso e malévolo.

Karl-Ernst Herrmann mandou erguer, na sala A do teatro *Schaubühne*, um jardim francês: no fundo, uma sebe semicircular de um metro de altura, em frente, formando um grande círculo, três degraus pretos a descer. Os degraus deitam para um lago artificial redondo, no meio do qual se ergue uma ilhota também redonda, com uma pitoresca ruína, duas colunas. Este cenário não é realista, apesar do lago, não é um cenário de filme. É que a sebe densa é de um verde artificial e encobre várias paredes de papel umas ao lado das outras; uma parede de teatro, um local com muitos esconderijos para mentirosos, intriguistas e gente que trama armadilhas. O lago - depois de uma pausa demasiado longa de quarenta minutos para ser esvaziado, pausa essa que contribuiu bastante para diminuir a expectativa - é, sobretudo, símbolo do círculo do tempo e da vida. E a ilha é uma metáfora figurativa de Citera, alvo dos sonhos de todos e para todos inatingível. O local deserto da felicidade.

Também a encenação não é realista, porque Bondy aproveita a atmosfera mística, criada por Herrmann, e inspirada nos quadros de Watteau, para, pela ironia, criar um afastamento entre as figuras de Marivaux e o espectador, aguçando a sua perspicácia através da distância. Torna-se evidente o que Marivaux pretende, nomeadamente mostrar "que em cada ser humano existem, por assim dizer, dois: um que se revela e um que se esconde".

Como é que as máscaras são arrancadas da cara destes seres e o que é que eles fazem para conseguir salvar, enquanto os vão perdendo, pelo menos alguns restos dos disfarces com que escondem as almas e os pensamentos, nisto reside o fascínio da comédia de Marivaux, nisto reside a actualidade destes jogos de dissimulação. E este é também o motivo que leva à redescoberta destas obras que, em épocas anteriores, já foram apodadas de comédias de *boulevard* espirituosas e banidas dos cartazes. Depois das comédias de amor, encenadas por Patrice Chéreau, já nos anos setenta e, mais tarde, também levadas à cena por Peter Stein e Luc Bondy na Alemanha, seguem-se agora as peças de intriga. Também isto não é um acaso: são mais malévolas, mais injuriosas do que as outras. São amorais. Mesmo os que querem o bem actuam cruelmente mal, porque a sociedade os obriga a isso. Nem sequer já existem as "*soubrettes*", que dantes chamavam a atenção das heroínas, em geral mulheres novas e inteligentes, com uma enorme vontade de realização pessoal, para a monstruosidade das suas tramas.

Depois da *Fausse Suivante* (*A falsa criada*) de Chéreau ser levada à cena em Nanterre, há algumas semanas, é agora a vez do *Triomphe de L'Amour* (*O triunfo do amor*), em Berlim. Aqui como lá: raparigas mascaradas de rapazes, homens e mulheres que, desconfiados, ciumentos, paralisados pelo egoísmo e pela vaidade, são facilmente seduzidos e, em breve, sacrificados. Nesta comédia, os seduzidos são o filósofo Hermócrates e a irmã Leontina, os solitários ratos de biblioteca que, enfatuados e beatos, fogem do mundo e não deixam que ninguém se aproxime deles. A jovem no papel de *travesti* é a Princesa Leónida, que assume o nome de Phokion. Juntamente com a amiga Corina, também num papel de *travesti*, desce, uma noite, da sebe, por uma corda, para o parque do filósofo. Leónida procura Ágis, um jovem belo, discípulo dos dois velhos irmãos e filho de Cleomene, a quem o pai de Leónida havia outrora usurpado o poder.

Leónida ama Ágis, mas a sede de vingança deste não facilita o estabelecimento das relações entre ambos. É necessário recorrer a um ardil. Até que a princesa possa pedir o príncipe em casamento e devolver-lhe o poder, há que percorrer outro caminho ainda mais vertiginoso, tanto mais que a casa de Hermócrates é um "mau abrigo para o amor". Todavia Leónida, bem preparada, arrisca tudo para atingir o seu objectivo. Seduz o filósofo (no papel de uma jovem de nome Aspásia), sussurra palavras ternas à irmã deste, no papel de jovem amante, até que ambos, estonteados de amor pelo/pela jovem querem casar com ele/ela. Quando dois se zangam, o terceiro não fica a rir - como em Racine, por exemplo -, todos abdicam. No caso de Marivaux, o terceiro festeja as suas núpcias: Ágis e Leónida casam.

Bondy, porém, não crê neste *happy-end*: o amor não pode começar assim. Quando a verdade acaba por vir a lume, quando são tiradas as máscaras, quando as almas estão a nu, Ágis sai, por um portão na sebe, a correr, na direcção da luz cintilante, para assumir o poder. Lentamente, a sebe fecha-se, constituindo um círculo que se transforma numa prisão para os dois velhos. Maltratados, desgrenhados, alquebrados, traídos, nem sequer lhes resta o consolo espiritual: no delírio amoroso inicial, Hermócrates tinha deitado uma parte dos seus livros ao lago e pegado fogo ao resto. Leónida está diante da sebe, também ela só. A actriz Juta Lampe descalça os sapatos, despe o casaco e solta um leve suspiro: "Uff!" Não é "Ah!", como tantas vezes antes, quando esta exclamação – como o "*hélas*" parisiense de Klaus Michael Grüber – se fizera ouvir como a dor da renúncia ou o tormento do amor. Este "uff!" significa algo diferente: Leónida está contente por o jogo de intrigas ter terminado e pressente ao mesmo tempo, também, que a felicidade mal acabada de conquistar já está de novo perdida.

As armadilhas eram truques, o triunfo do amor um jogo. Tudo teatro. Pois tal como a veracidade era apenas um desmascarar, também a máscara do teatro é necessária para desmascarar a sociedade e as suas mentiras: o fim não justifica os meios!

A sociedade é, para Marivaux, constituída pelos indivíduos que não disputam as suas lutas, sobretudo o amor, abertamente, mas que as ocultam por detrás da barreira falsa da linguagem e da convenção. As palavras mentirosas são o espelho da situação hipócrita. Só os arlequins e os camponeses - nesta peça, dois servos do filósofo, um criado (Paul Burian) e um jardineiro (Mathias Gnädinger), que Bondy converteu em irmãos dos bobos de Shakespeare, filósofos de teatro, que descobrem a verdade através da paródia - dizem abertamente o que querem, não têm vergonha nem diplomacia.

No fundo, esta encenação não trata do triunfo do amor. É um espectáculo grotesco, que perturba a tranquilidade de forma divertida. Vale bem uma viagem. Basta presenciar a cena entre os irmãos filósofos, os actores Thomas Holtzmann e Libgart Schwarz. Finalmente, um papel adequado ao maneirismo da Schwarz. No fim tudo bate certo. Como ela se metamorfoseia de rato de biblioteca numa borboleta de seda cor-de-rosa, depois do primeiro encontro nocturno com Phokion; como ela pede sal para o ovo do pequeno-almoço, depois de cada colherada, de tal modo Leontine está apaixonada; como a Schwarz arrulha, quando murmura de amor, como ela avança de mentira em mentira, porque quer esconder que sucumbiu ao pecado do amor e ainda por cima de um amor todo ele volúpia; como ela deixa cair no chão uma folha de papel, depois das primeiras falsas palavras de amor de Phokion, e, depois, uma maçã mordida; como ela - com o palheiro em chamas - entra na água para se refrescar, para apaziguar a cupidez; como ela deixa derreter as palavras na língua, arremedando amor e mentira: nenhuma outra actriz consegue, actualmente, imitar Libgart Schwarz neste papel.

E ele, Hermócrates que, depois do primeiro encontro com Phokion/Aspásia, avança como um pavão, brilhando em tons de castanho, verde e dourado, bem maquilhado, com o cabelo encaracolado de fresco, e, mais tarde, se humilha, cego de paixão, como um galo, não é menos cómico. Como um miúdo do liceu, a quem as palavras de amor custam a sair dos lábios, declara a Ágis que se vai casar: fá-lo gaguejando, vaidoso, como um gaiato. Na sua estreia como actor convidado do teatro *Schaubühne*, Holtzmann desenvolve o papel de Malvolio que representara em Munique: o logrado presumido reveste-se da compostura francesa e não sucumbe como um fraco, mas sim com a distinção de um homem mundano.

Ágis, representado por Ernst Stötzner, é um jovem dócil, puro, que vai aprendendo devagar o amor e se cala para evitar a mentira; sofre, é enganado. Corinna Kirchhoff, que representa o papel de uma amiga fiel da intriguista, actua de conivência com ela e cada estratagema lhe dá o maior prazer, como se o seu objectivo fosse enganar o mundo inteiro.

Resta Jutta Lampe. Não sou capaz de imaginar quem possa representar melhor Phokion, quem consiga travar, tão gentilmente, amizade com um estranho e seduzir uma mulher de forma tão travessa; não há outra Leónida que se entregue ao amante tão amorosamente, sem reservas; outra Aspásia tão resolutamente contida, que consiga arrancar tão sistematicamente um homem aos livros, para o fazer cair no engodo do amor. Leónida/ Phokion: um *cherubino d' amore*. Só que agora não bate a todas as portas, como uma criança narcisista, para que lhe abram o coração; astuta, resoluta, esta só aspira a um único coração. Se outros se lhe atravessam no caminho, como obstáculos, ela não lhes salta por cima, mas derruba-os e calca-os aos pés. Jutta Lampe tem encanto, espírito, humor. Uma grande comediante, uma grande actriz.

"No fundo, somos feitos para o amor", é o resumo de Ágis.

E, todavia, ninguém conquista a felicidade nesta comédia: ninguém consegue chegar a Citera, à ilha da bem-aventurança.

A lenda maravilhosa da decadência

Peter Brook encena *Le Mahabharata* no 39.° Festival de Avinhão

Estão esgotados todos os espectáculos oficiais do 39.° Festival de Avinhão, dirigido, pela primeira vez, por Alain Crombecque, o antigo colaborador artístico de Patrice Chéreau em Nanterre. Este Festival não promete apenas muito, proporciona algo extraordinário: teatro nacional e comunal, altamente subvencionado. E, antes de tudo o mais, que ainda viremos a relatar: *Le Mahabharata*.

Há dez anos que Peter Brook e Jean-Claude Carrière trabalham na adaptação para o teatro do grande poema épico indiano, escrito em sânscrito, cuja versão actual já existia no século quinto antes de Cristo. Carrière, argumentista de Buñuel, Godard (trabalho mais recente: *Sauve qui peut la Vie*) e de outros realizadores de cinema, não só teve que dramatizar *Le Mahabharata* (o que é suficientemente difícil), teve que começar por excluir a maior parte da obra, centenas de episódios e discussões filosóficas, visto que este poema, constituído por 100 000 versos duplos, que numa edição alemã de 1961 foi resumido em mais de 300 páginas impressas, é quinze vezes mais extenso do que a Bíblia.

Mas para quê escrever sobre o texto, se temos os espectáculos: três noites na pedreira de Callet, perto de Boulbon, a quinze quilómetros de Avinhão. Se é certo que os festivais se caracterizam por um lugar especial, uma atmosfera especial, uma arte especial, então existe, a par do Festival de Avinhão, o de Boulbon.

Por uma estrada estreita, paralela ao rio Rhône, chega-se a esta localidade isolada. Depois de se passar o controlo dos bilhetes, e de se decepcionar os numerosos optimistas que estendem os seus letreiros com pedidos de bilhetes na direcção dos que vão entrando, chega-se a um parque de automóveis, por um caminho pedregoso de areia. Daí, há um carreiro estreito que conduz ao novo local maravilhoso criado por Brook (há quinze anos ele era Persépolis). Cheira a rosmaninho, a tomilho, o Rhône corre pesado e negro no leito fundo, ladeado de vinhais e pomares de pêssegos. Finalmente: a pedreira. Um paredão gigantesco, quase semicircular, com um ressalto coberto, a meia altura, de uma vegetação pobre. O chão é de areia clara e barrenta. E dois regueiros: um riacho estreito e pouco fundo, sobre o qual está colocada uma tábua, à laia de ponte, e uma poça de água, um laguinho. Aqui, nesta solidão, num local austero, sem árvores, Brook apresenta o seu *Mahabharata*. Perante cerca de mil espectadores, sentados numa tribuna semicircular, com uma inclinação íngreme.

Mahabharata relata a história da dinastia Bharata; relata a luta das casas reais, aparentadas, mas inimigas, dos Kauravas e dos Pandavas, pelo reino e, no fundo, pelo domínio do mundo; relata o conflito que termina com o aniquilamento de todos. Porém, como nos toca de perto o destino destes seres humanos! O texto de Carrière, a encenação de Brook sugerem a Índia, mas o que está por detrás é o mundo, hoje.

Carrière utiliza recursos simples. Integrou na peça, como narrador, o poeta Vyasa, que os indianos consideram como o autor de *Mahabharata*. Vyasa apresenta, assim, na primeira parte, "*La partie de Dés*" (*O jogo de dados*), as personagens, relata o nascimento e a juventude dos heróis e o que os Pandavas, que perderam o reino num jogo de dados do seu representante mais velho com os Kauravas, suportaram no exílio até que, após treze anos de humilhações, estão dispostos a reconquistar o reino e o poder (segunda parte: "O exílio na floresta"). E Vyasa comenta o massacre, a guerra ("*La Guerre*").

O diálogo foi escrito por Carrière num francês muito claro, simples, porém de uma poesia rica em metáforas. Carrière cria tensões e sabe contrabalançá-las; à tristeza opõe a graça, a ironia; volta sempre a desenvolver rápida e habilmente a acção, a partir do relato de Vyasa. Mas, o que no teatro só poderia ser representado de um modo disparatadamente realista e, para além do mais, imperfeito; o que deveria, pois, ser confiado ao cinema, Carrière incluiu-o, seguindo vários modelos, em relatos, sonhos, histórias. O fluxo calmo da epopeia é conservado.

Contudo, o que seria deste texto sem Peter Brook, sem os seus cinco músicos, os seus 22 actores do *Centre International de Créations Théâtrales*, que são extraordinários: elegantes, comediantes, veementes. É a encenação ritualista, comedida, evitando o realismo do teatro ocidental, é a têmpera dos actores vindos de dezasseis países e dominando o francês com pronúncias muito diferentes, que fazem da peça *Le Mahabharata* a história da humanidade, a miséria da humanidade.

Peter Brook não aprecia as decorações indianas, como Ariane Mnouchkine nas suas encenações de Shakespeare. Abstrai. Contenta-se com algumas alusões: o guarda-roupa em vermelho, azul, branco, preto, em geral cores de terra, as jóias (de Chloé Obolensky) criam uma atmosfera oriental. Tudo o resto é de uma simplicidade invulgar, puro, natural. São raros os adereços. Apenas alguns tapetes, almofadas, paredes de canas. Brook não precisa de elefantes, carros, casas. Animais e fantasmas são, para ele, sons: uma flauta silvando lascivamente torna-se numa serpente; o lamento triste das cordas da *veena* é a morte; o rufar de tambores avoluma-se em exércitos. As trompas que chamam para a luta, convocam para o juízo final. Uma roda de carro na mão esquerda, um chicote na direita: o condutor de um carro de guerra.

O encanto e a violência deste espectáculo residem na recusa. Brook põe à disposição material associativo, sinais: o rochedo, o fogo, a água; luz e cor, sons, canto, gestos, dança (até a guerra é um ritual coreográfico) e a linguagem, a palavra, a música e a cena, em pé de igualdade, com a mesma força, unem-se no espectáculo e, na fantasia do espectador, surgem as imagens, surgem ideias.

Nada pode faltar nestas nove horas, e parece que nada falta. Pois Carrière e Brook não só conseguiram salvar as peripécias da epopeia, isto é, a acção a um nível liminar, como também conseguiram transpor a própria essência filosófica, a *Bhagavad Gita*: a doutrina de Krishna. Tanto na peça como na epopeia, ele surge como um deus humano e ousado, um homem divinamente sábio, é o mestre de Arjuna, o mais forte e mais corajoso dos cinco irmãos Pandava, que quer desistir pouco antes da batalha decisiva, para poupar as vítimas que esta guerra irá provocar – Krishna ensina a Arjuna o significado da perseverança, da continuidade.

Exige submissão à vontade divina, o que não significa que o homem deva aguardar, inactivo, o curso dos acontecimentos. Antes deve, segundo Krishna, cumprir as obrigações que lhe são impostas pelo seu nascimento e a sua posição social. Arjuna obedece, luta, vence... e é vencido. Os seus descendentes são assassinados, bem como os filhos dos irmãos. Todos eles, os heróis cobertos de glória, que pensavam ter a justiça do seu lado – os Kauravas tinham feito batota ao jogo – na luta pelo reino, acabam no inferno. "Nenhum homem bom é só bom, nenhum homem mau é só mau", tinha declarado Krishna, acrescentando que a vontade divina é insondável e que não é certo que uma boa acção dê sempre bons frutos.

No final, contudo, está o que Vyasa chama "la dernière illusion": a união pacífica de todos, no paraíso; ao som da música, com bebidas e guloseimas, as duas famílias confraternizam, vestidas de branco, sob o céu estrelado, nas águas pouco fundas flutuam velinhas.

É um teatro maravilhoso, fantástico, enigmático. Quem já não conseguir assistir a este espectáculo em Avinhão, talvez possa presenciar este sortilégio noutro sítio. *Le Mahabharata* de Brook está convidado para o Festival de Teatro de Frankfurt, no Outono. Nessa altura, vaguearemos com Brook e os seus actores pelos bosques e seremos convivas na corte, ficaremos sabendo como o desprezo instiga o ódio e a entrega o amor. Sentiremos a calma, o ritmo desta peça. Mas algo faltará a todos que (ainda) não vieram a Avinhão: as noites na pedreira. A luz que faz sobressair as asperezas na rocha – o Himalaia? –, que se vai apagando e cintila, que irradia lentamente e se apaga de repente, que brilha, lívida de morte, e viva e fresca, em tons dourados. Além disso, as longas sombras nas paredes de rocha, os reflexos da água, o zunir do calor, subindo das fogueiras dos acampamentos. Também as velinhas na água se apagam no final.

É noite. Krishna morreu. Deus está morto. Surge um novo dia. *Le Mahabharata* de Brook e Carrière não é uma fuga para a mitologia indiana, para o passado. Com o seu teatro, os dois artistas apelam para a razão. Pois a arma mágica, a bola de fogo clara, brilhante, fumegante, que ardeu, umas horas antes, na rocha, matando os Pandavas e, com eles, a humanidade, talvez esteja a postos em toda a parte – não magia, antes perfeição. Vyasa sabe: "Não é a morte que mata os homens, eles matam-se a si próprios."

O prazer de destruir

Claus Peymann encena *Der Theatermacher* de Thomas Bernhard, no Festival de Salzburgo

Em toda a sua obra, na prosa, no drama e até mesmo na correspondência, Thomas Bernhard apostrofa sempre os actores de antiartistas fracos e obtusos. Este ódio declarado não o impede, no entanto, de dedicar algumas peças a estes destruidores da arte. Minetti já teve esse prazer; entretanto também Ilse Ritter, Kirsten Dene e Gert Voss foram aceites neste Olimpo de actores do autor austríaco. Afinal, parece que Bernhard não deve detestar assim tanto os actores. Se assim fosse, conceberia ele monólogos enormes para os déspotas (tanto masculinos como femininos) e atitudes mudas, mas eloquentes de resistência, para os oprimidos?

Também na peça em quatro cenas *Der Theatermacher* (*O fazedor de teatro*), publicada já em 1984, só há um grande papel: o do homem que fazia teatro Bruscon. O antigo actor do teatro nacional, há muito um falhado, percorre o país, tornado actor ambulante, dá recitais em vilas de 200 habitantes, recitais estes constituídos por textos e poesias da sua própria autoria, uma amálgama histórica primitiva. A companhia de Bruscon é pequena e lamentavelmente dependente do Sr. Director: a mulher de Bruscon e os filhos Sarah e Ferruccio (Bruscon é admirador de Busoni). Estes três oprimidos, maltratados, cujo talento, se é que alguma vez o tiveram, foi há muito suprimido por Bruscon, acabaram por emudecer.

A mulher nega-se, alegando várias doenças, sobretudo um mal de pulmões. Nas suas curtas actuações, Kirsten Dene tosse que mete pena a Deus e aos espectadores... só a Bruscon é que não. A actriz encontra gestos de uma obsessão agressiva, tal como outrora Edith Heerdegen em relação a Minetti em *Der Weltverbesserer* (*O reformador do mundo*).

Os filhos, amestrados pelo pai como marionetas débeis mentais, como sorridentes bonecos de vestir e despir para "A roda de história" - é este o título da obra de Bruscon - também raramente se revoltam. Tal como animais numa jaula, assustados, desejosos de uma carícia breve, rondam em volta do pai, tentando tornar-se úteis, ou ensaiam a revolta, depois de terem sido maltratados. Nessas alturas, deitam a língua de fora, brincam com máscaras, trazem ao pai água da torneira em vez da água mineral que ele pedira: "*Römerquelle für Geistesmenschen*" ("Nascente Romana para pessoas de espírito").

Vale a pena ver os actores Josefin Platt e Martin Schwab, como se aproximam de Bruscon, curvados, quase dobrados, nos breves ensaios, que o pai aproveita para esmagar os dois vermes no pó do palco da hospedaria. A tremer com receio de desagradar, declamam. Sempre que são censurados, estremecem; aos poucos, a agressividade vai-se acumulando, os olhares tornam-se coléricos, franzem a testa, comprimem os lábios, as pernas obstinam-se. Finalmente, o corpo mostra sinais de luta, mas falta-lhe a linguagem.

Por vezes, Bruscon - tão astuto quanto cínico - concede aos filhos sucessos não merecidos. Sara é elogiada pelas massagens aos pés e Ferruccio por uma audição completamente falhada. Há muito que Schwab, cansado do ensaio longo e infrutífero, perdera a energia, como um galo desossado, quando o pai, de repente, o elogia. A reacção de Schwab é extraordinária: ergue a cabeça para a frente, endireita-se outra vez, arregala os olhos, sorri - surpreendido, contente. Por uns segundos, o jovem dá a impressão de ser feliz, mas logo a vergonha de ter sido louvado sem motivo o assola.

Bernhard não associou apenas a família ao grande Bruscon, para que este tenha o prazer de executar este trabalho de destruição. Bruscon está hospedado no "*Schwarzer Hirsch*" em Utzbach, na Áustria. E tem o estalajadeiro na mira. A sala de espectáculos da hospedaria causa-lhe nojo. Por muito que o espectador queira tomar partido pelo hospedeiro injuriado, é quase impossível defender o local para a representação. A sala do cenógrafo Karl-Ernst Herrmann não só tem um ar inóspito, é sórdida. Não é que um monte de estrume verdadeiro emita os seus vapores acres no teatro estadual, (como fora anunciado); também as 800 moscas, que Claus Peymann tanto desejara, só existem como fósseis ressequidos nas paredes de um branco sujo, esverdeadas de bolor junto ao chão, apesar disso, não faltam a porcaria e a putrefacção.

Teias de aranha nas janelas, nos chifres pendurados nas paredes, nalguns quadros com paisagens e num retrato de Hitler. Também a cabeça de veado fitando o vazio, sobre o palco minúsculo, já foi envolvida nas teias dos diligentes insectos. Além disso, canecas de litro sujas, poeira cinzenta com centímetros de espessura. Sobre a porta que dá do palco para o ar livre, para a estrumeira, está escrita a giz a bênção C + M + B, concedida pela última vez no ano de 1945. Antes da capitulação, bem entendido. Em vez do candeeiro, que outrora até estivera pendente de uns anéis de estuque, está agora pendurado do tecto um apanha-moscas pegajoso, lâmpadas de néon iluminam a sala de espectáculos da hospedaria e também as primeiras filas da plateia do teatro estadual. A sordidez não termina à boca do palco.

Bruscon monologa e solta injúrias, o hospedeiro deixa-se insultar e mantém-se calado. Seduzem-no o aluguer da sala e o consumo depois do espectáculo. Mas reage. A cara do actor Hugo Lindinger, gorda e bondosa como a de um peru velho, enche-se de rugas como se uma trovoada se estivesse a formar entre as rugas da testa e a boca aberta de charroco. Os olhos flamejam, perfuram, os braços e as pernas retesam-se numa postura quase militar, quando Bruscon chama nacional-socialistas a todos os austríacos. E depois - é extraordinário - esta cara descontrai-se, torna-se jovial. Lindinger ri baixinho com os seus botões, e depois desata a rir alto: a barriga estremece, a alegria brota-lhe dos olhos, inundados de lágrimas. Este homem não ri só do disparate de Bruscon, que actores talentosos são tão raros como ter "o cu na cara", ele sabe que Bruscon não é propriamente um destes raros exemplares.

Hugo Lindinger faz deste papel mudo um acontecimento. Depois de suportar, casmurro, subserviente, triunfante, esperto e sereno, a filípica de Bruscon e os seus ares de actor afectado, serve uma sopa quente com a mulher (Bibiana Zeller) e a filha atrasada mental (Crescentia Dünßer). Além disso, oferece um copinho a Bruscon – uma cena que Bernhard ainda incluíra no texto. Indignado, este recusa o vinho austríaco[1].

Bruscon é representado por Traugott Buhre. Um verdadeiro artista. Não é apenas um substituto de Minetti que originalmente deveria ter representado este papel, é antes um seu igual, por muito diferentes que os dois sejam. Ele consegue o impossível: o público despreza e, ao mesmo tempo, desculpa este Bruscon. Naturalmente que lhe desagrada o déspota, o monstro dominador e megalómano, que se aproveita da sua superioridade e escarnece sem pejo das suas vítimas quando elas caiem na armadilha. Gente de teatro é gente de embustes. Mas, ao mesmo tempo, temos pena dele, porque sabemos como vive intensamente a mentira, como se engana a si próprio, para conseguir continuar a viver.

Enfatuado e arrogante, Buhre preside aos ensaios com a família, demonstra como devem ser representados os papéis, falando como se de mau grado se separasse, diante destes porcos, das pérolas redondas, grandes e reluzentes que lhe saem da garganta pela boca. Quando critica os seus imitadores sem talento, fica paralizado como se tivesse sido fulminado por um relâmpago, arregala os olhos, ergue as sobrancelhas, a careca enche-se de rugas. Buhre metamorfoseia-se num ser híbrido, raro e exótico: pavão, diva e déspota num só corpo.

---

[1] Bernhard alude, neste episódio, ao escândalo resultante de ter sido descoberto, em princípios dos anos oitenta, que alguns viticultores austríacos adicionavam glicol ao vinho produzido, o que, na altura, causou uma quebra nas vendas e no prestígio do vinho proveniente da Áustria. (N. da T.)

Na última cena, o Bruscon de Buhre esquece finalmente a ilusão do poeta genial, do sucessor de Shakespeare e de Goethe. Por detrás da cortina do palco da hospedaria, que o cenógrafo Herrmann transpõe nesta cena para a rampa – a sala da hospedaria fica, assim, situada ao fundo, do lado oposto à plateia –, um comediante, ingénuo como uma criança, alegra-se com o número de espectadores. À megalomania segue-se a fantasia do grande actor; à ilusão do génio não reconhecido, a mentira do homem de teatro de renome. O Bruscon de Buhre está contente. Até o momento em que cai o raio. Embora este não caia na hospedaria, mas sim na casa paroquial, que arde como um palheiro velho, e onde os habitantes de Utzbach acorrem para apagar o incêndio e mirá-lo. Buhre põe-se a filosofar, cansado: "Como se eu adivinhasse."

Der Theatermacher (*O fazedor de teatro*) de Bernhard não é uma peça nova – e também não é antiga. É mais uma variação deste especialista em exageros sobre o velho tema: o absurdo da perseverança. "Se formos honestos / nada mais podemos fazer / senão matar-nos / mas como não nos matamos / porque não nos queremos matar / ... / voltamos sempre a tentar com o teatro." Bernhard repete nesta comédia, que também é uma tragédia e vice-versa, os seus *leitmotive*, a estrutura das suas frases (os quiasmos, entretanto célebres), cria paráfrases de palavras seguindo modelos musicais.

Der Theatermacher (*O fazedor de teatro*), este novo jogo de ilusões, agrada e exaspera. As autocitações e a paródia à própria obra são divertidas. Claro que a peça "A roda da história" de Bruscon é uma obra mal feita, do tipo da *Tetralogie* de Moritz Meister; claro que a intimação de Bruscon para apagar a luz de emergência é uma alusão ao escândalo do Festival de Salzburgo de 1972, em que não foi permitido, por razões de segurança, apagar a luz na peça *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (*O ignorante e o louco*). Irritantes e também insípidas, fomentando distracções, são as repetições das repetições das repetições. Mas Bernhard tem de provocar esta irritação, esta monotonia, para demonstrar, de forma dolorosa, como é absurdo perseverar. Isto soa a desespero. Mas enquanto Bernhard, Buhre e Claus Peymann, cujo trabalho discretamente rigoroso se reflecte na sensibilidade e na presença dos seus excelentes actores, continuarem a montar armadilhas artísticas, enquanto nós cairmos nelas: enquanto assim for, ainda nos revoltamos todos contra este mundo tal como ele é. Só o silêncio significaria a derrota definitiva.

Da culpa, do medo e da tristeza

Der Müll, die Stadt und der Tod de Rainer Werner Fassbinder, num ensaio do *Frankfurter Schauspiel*

Uma história de judeus da Europa Oriental: o jovem rabino Menachem Mendel procura alojamento para si e para os seus fiéis, nos anos vinte do século passado. Não encontram em parte nenhuma um lugar hospitaleiro para se radicarem. Finalmente, chegam a Kozk, uma pequena cidade na Ucrânia, onde os judeus e os cristãos os recebem à pedrada: "Isto é um excelente prenúncio", exclama o rabino satisfeito, "pelo menos aqui as pessoas não são indiferentes."

Os porteiros são intransigentes. Quem não consta da lista de convidados não tem entrada pela porta de vidro, aberta só uma nesga, que dá para o *foyer* do teatro; quem não está na lista de bilhetes não pode avançar: pelo palco da sala grande de espectáculos, por corredores e escadas, até à sala pequena do estúdio. Só com bilhetes se pode passar o último controlo, sentar-se sob lampiões azuis. Günther Rühle, o director do teatro *Frankfurter Schauspiel*, convidou cerca de 150 críticos para, numa sessão privada, "ficarem com uma ideia" da encenação da controversa peça, que há muito deixou de ser tema de discussão só para gente de teatro, políticos e críticos da actualidade[2].

---

[2] Fassbinder escrevera a peça *Der Müll, die Stadt und der Tod*, já em 1975, com base em motivos do romance *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond (A terra é inabitável como a lua)*, de Gerhard Zwerenz. Desde logo Fassbinder foi acusado de anti-semitismo. Durante dez anos, todas as tentativas de levar a peça à cena foram goradas pelos protestos que se levantavam. Finalmente, Günther Rühle anunciou a estreia para o dia 31 de Outubro de 1985. Esta foi impedida pela Comunidade Judaica de Frankfurt, que ocupou o palco, em protesto contra o carácter anti-semita da peça, protesto esse ao qual aderiram numerosas pessoas que organizaram uma manifestação em frente do teatro. A peça foi levada à cena a 4 de Novembro de 1985, numa sessão denominada "ensaio", ao qual assistiram apenas os críticos expressamente convidados. (N. da T.).

A decisão de Günther Rühle de impor a sua vontade como director e estrear a peça de Fassbinder *Der Müll, die Stadt und der Tod* (*O lixo, a cidade e a morte*) foi muito nociva, mau grado todos os protestos que se levantaram. Os judeus - e não só os de Frankfurt - ficaram apreensivos, sentem-se escarnecidos, recordam cheios de medo o passado alemão; os percevejos anti-semitas, até aqui sentados de emboscada no muro, crêem que em breve podem voltar a atacar. E quem quiser defender a liberdade da arte vê-se numa posição extremamente desagradável. A camada finíssima de gelo, sobre a qual os judeus residentes na Alemanha e os alemães se arriscam, ambos na esperança que o terreno se torne mais seguro, embora menos frágil do que era ainda há vinte anos, sofreu fendas. O "judeu rico" de Fassbinder, uma das figuras desta peça, assusta uns e indigna os outros. Há muito que deixou de se discutir a qualidade artística deste texto, o que se pergunta é: será a peça anti-semita?

Por muito invulgar, fantasmagoricamente conspirativa, que esta sessão para críticos tenha sido, era imprescindível que tivesse lugar. Pelo menos, alguns ficaram em condições de decidir para si próprios se a encenação é anti-semita.

A peça de Fassbinder passa-se "na lua, porque é tão inóspita como a terra, em especial as cidades". Johannes Leiacker transformou o palco, de dimensões reduzidas, num espaço irreal, que tudo significa: bordel, com muitas portas de espelho que conduzem a "chambres séparées";

um bar de homossexuais; um clube nocturno de travestis; rua e apartamento num arranha-céus, cujas janelas altas dão para uma cidade nocturna, para as luzes coloridas de muitas ruas (ou da controversa pista de descolagem do aeroporto de Frankfurt).

Aqui se cruzam as figuras de Fassbinder, num mundo perfeitamente irreal, em cenas perfeitamente irreais; as personagens são conhecidas dos filmes: prostitutas, chulos, homossexuais e bandidos vestidos como senhores finos, que fazem os seus negócios. Um deles é "o judeu rico" a quem, na versão de Frankfurt (versão integral, sem qualquer alteração, que corresponde ao texto original), foi dado um nome: A., uma individualização que me parece significativa. Este judeu, um especulador ganancioso, uma variante moderna do especulador de Scholem Alechem, também já um usurário que ludibriava a clientela, é representado por Edgar M. Böhlke. Alto, magro, de cabelo grisalho ralo: um senhor bem arranjado, de fato de caxemira, com um sobretudo a condizer.

Quem estava à espera de "um judeu gordo, feio", receava o *cliché* da revista nacional-socialista *Stürmer*, viu no palco um homem sem as características de que os anti-semitas se servem para pintar os judeus em cores demoníacas: por exemplo atribuindo-lhes uma potência sexual invulgar. Roma B., a prostituta tuberculosa eleita por A., - por um lado porque quer humilhar o pai dela, um incorrigível algoz nazi que canta, à noite, num bar pelintra de *travestis*, por outro, porque partilha com ela a dor, a solidão e a nostalgia da morte - esta Roma só descreve o judeu como sendo feio e lascivo para enganar o marido, o chulo Franz B., para não suscitar nele o ciúme.

De facto, Roma não dormiu com o judeu, que quer dela algo muito diferente: atenção. O judeu quer ter alguém com quem falar.

O que ele diz, pelo menos na encenação, não dá ocasião a que se possa dizer que Fassbinder o tenha caracterizado como sendo politicamente omnipotente (também um argumento popular para discriminar os judeus). Quando o judeu, interpretado por Böhlke, descreve os amigos, por exemplo o director da polícia, acrescentando "aquilo a que se costuma chamar um amigo", é permitido supor: o judeu tem medo que lhe possa ser retirada em breve a protecção de que goza, porque faz o trabalho "sujo" para os "amigos". Sabe que os que se dizem seus amigos não deixaram de ser inimigos. ("Os inimigos tornam-se em amigos quando não há outro remédio.")

O realizador Dietrich Hilsdorf e o actor não interpretam, pois, o judeu como um monstro, antes como um malandro integrado entre malandros integrados na sociedade, mais vulnerável do que as pessoas que o rodeiam, que sofre com o papel que tem que representar. Também sofre com o modo de vida desta cidade. É, certamente, uma figura negativa - é, no entanto, mais simpática do que as outras. Será que A. é caracterizado de forma anti-semita?

Há mais dois momentos nesta peça que foram citados para ilustrar o carácter anti-semita da peça: o monólogo de Hans von Gluck e a conversa de Roma com o pai.

Hans von Gluck, o velho nazi, visita Roma e paga-lhe para que lhe faça o mesmo serviço que presta ao judeu. Ambos descarregam os seus problemas na meretriz, melancólica e triste: o judeu, o medo e a má consciência; o nazi, o ódio, a inveja, a sua infelicidade. Só à prostituta é que Gluck pode dizer que se esqueceram de gasear o judeu. Só na presença dela é que o especulador falhado se pode enraivecer contra a vantagem do judeu: "O judeu percebe do ofício, parece que não sabe o que é medo, não receia a morte, ele, que não tem vida." Sem dúvida: Gluck é um dos anti-semitas de Fassbinder e, na encenação de Hilsdorf, Werner Schwuchow representa um homem no final da casa dos cinquenta com voz tronituante e andar marcial. Este homem causa, necessariamente, uma impressão repugnante nos espectadores. Há que responder com um pensamento de Adorno a quem receia que a sua propaganda subversiva contra os judeus possa atiçar o anti-semitismo, quem pensa que, pelo contrário, só o judeu positivo, por assim dizer o judeu exemplar, pode pôr termo ao anti-semitismo.

Num ensaio com o título *Was bedeutet: Aufarbeiten der Vergangenheit* (*O que significa superar o passado*), Adorno chama a atenção para o facto de como as manifestações de amizade germano-judaica ou mesmo a exibição de judeus bons e brilhantes de pouco servem no caso do anti-semitismo primário e objectivamente radicado na sociedade: "Parte-se demasiado do princípio que o anti-semitismo tem algo de essencial a haver com os judeus e que poderá ser combatido através da vivência concreta com judeus, ao passo que o anti-semita genuíno se define antes pelo facto de não poder experimentar essa vivência, de não ser acessível a argumentos."

O melhor exemplo deste tipo, na peça de Fassbinder, é Müller, o pai de Roma B.: incorrigível ("Não é um fardo ser o assassino dos judeus, quando se têm as convicções que eu tenho."), aguarda que "os seus direitos se tornem outra vez direitos", que "o fascismo vença". Müller pode falar como um novo-velho nazi perigoso e subversivo, mas a figura é ridícula. Fassbinder atribui a Müller o corpo e os movimentos de um *travesti*; Hilsdorf mete--o/a num fato aos quadrados pretos e brancos. Falta-lhe muito para ser um caçador de almas e tudo para ser o cabecilha de uma hoste de percevejos. Além disso, Hilsdorf ainda o torna mais desumano: furioso, Müller pendura ao pescoço de uma Roma triste e magoada (Ellen Schulz) um letreiro de cartão: "Eu sou uma grande porca, ando enrolada com judeus."

Também a morte de Roma B. foi muito discutida antes da sessão, visto que ela é estrangulada pelo judeu. Compreende-se que um tal acto torne o judeu uma presa fácil de ataques anti-semitas, assim se argumentou. Mas quem não lê, quem não vê que Roma B. pede a cada um dos seus clientes gemendo, implorando, a morte, finalmente a libertação do sofrimento existente nesta cidade. O acto do judeu não é vingança – é amor.

O judeu está, pois, inocente do ponto de vista moral. Também ele sente, no fundo, só a nostalgia do final, não tem, porém, força para cometer suicídio. O escritor judeu Elie Wiesel, citado no início desta crónica com a história do judeu da Europa Oriental, afirma, em todos os seus livros, que os sobreviventes dos campos de concentração nunca poderão viver uma verdadeira vida, que, subconscientemente, desejam a libertação, a morte.

Ele é culpado por outro motivo: pela construção de casas, pelas especulações, pela conivência em atribuir a responsabilidade do homicídio ao marido de Roma, que entretanto se tornara homossexual e fora viver juntamente com Oscar von Leiden. É mesquinho da parte dele comentar, cinicamente, o assassínio do seu ajudante, o Pequeno Príncipe, que o queria trair para lhe herdar os bens, com as palavras: "Pena, de facto. No fundo, era um rapazinho trabalhador." Tudo isto arrasta o judeu A. para o mesmo pântano dos outros: um colaborador de sucesso, esperto, um homem de negócios sem escrúpulos. Não causa uma impressão simpática, mas tem uma vantagem em relação aos outros a quem se assimilou: só ele sabe que comete injustiças, só ele tem consciência daquilo em que se tornou. Pesaroso, queixa-se: "Estas cidades! No que elas nos transformam." Ri da sua clarividência e todos os outros riem com ele. Só o seu riso soa falso.

A peça de Fassbinder é uma sequência de cenas cruas, obscenas, pós-expressionistas, que quer ser tudo e significar muito: uma paródia de musical e de opereta (Hilsdorf gosta deste tipo de *kitsch*), uma peça de emancipação homossexual, um canto fúnebre pelas pobres prostitutas e uma tirada de ódio em relação a uma sociedade que segrega as suas minorias - justamente também os judeus - e só deixa sobreviver os colaboradores. *Der Müll, die Stadt und der Tod* (*O lixo, a cidade e a morte*) um conglomerado fraco, confuso, heterogéneo, que não merece ser levado à cena. Mesmo os maiores esforços de encenação não servem de nada: nem as piadas que criam distância, nem as máscaras, nem a acção na plateia, nem os efeitos de luz e muito menos as simples alusões: perfidamente, Rühle dá, no palco, seguimento a uma guerra privada com o diário *FAZ*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, cuja secção cultural dirigiu e que o ataca agora. Muitos aspectos da encenação são incompreensíveis: por exemplo, porque é que o anão, a versão moderna do bobo malévolo do judeu, numa sequência em sonhos, aplica uma estrela de David no virado do casaco do amo; será que A. sente desejo de ser humilhado?

Mas a peça aí está, a encenação está pronta. Na minha opinião, *esta* não é anti-semita.

Talvez ainda não seja a altura apropriada para um debate amigável, talvez Wiesel tenha razão. Ficou indignado e magoado quando o presidente americano e o chanceler federal visitaram sucessivamente um campo de concentração e um cemitério de soldados alemães. É triste, disse ele perante as câmaras de televisão americanas, que nunca tenha acreditado que se possa tentar conseguir, num quarto de hora, o que leva séculos a alcançar.

Só uma coisa é certa depois desta sessão. Algo positivo, como diria o rabino de Kozk: para os alemães, os judeus não são indiferentes.

1986

Ambiente com pugilistas

Klaus Michael Grüber leva à cena *Bantam* de Eduardo Arroyo, no *Bayerisches Staatsschauspiel*, em Munique

Será que Frank Baumbauer considera *Bantam*, a primeira peça do pintor e cenógrafo Eduardo Arroyo, realmente tão boa como afirma no programa? ("Lemos a peça e imediatamente sentimos: queremos e temos de levar à cena esta peça.") Ou o drama de Arroyo, passado entre pugilistas, - uma variação do seu livro sobre Al Brown - terá sido, desde o início, apenas uma isca para atrair a Munique Klaus Michael Grüber?

É certo que o director do *Residenztheater* pode agora orgulhar-se de tantas celebridades curiosas terem, com a sua presença, dado a esta estreia uma amostra de espectacularidade. E a alegria resultante desta jogada - também da generosidade de alguns mecenas que ajudaram a financiar esta encenação, em lugar da associação dos amigos deste teatro "*Verein der Freunde des Residenztheaters*" que se recusou a contribuir - não deve ter sido perturbada pelos protestos dos espectadores, na noite da estreia.

Mas nem sempre o que é rejeitado pelo público das assinaturas tem necessariamente de ser extraordinário. Com os pontos altos do trabalho de Grüber, objecto de pateadas, da troça e do desprezo dos ignorantes, com a sua encenação de Pirandello, uma interpretação grandiosa, com a *Bérenice* apresentada na *Comédie Française*, não se pode comparar a encenação de Munique (rapidamente concebida em três semanas, como um favor feito a Arroyo, que lhe dedicou estes dois actos). No entanto, em comparação com os espectáculos que nos habituámos a ver nesta casa, é algo que inspira respeito. E admiráveis são os actores que se impõem, apesar dos desordeiros agressivos que escutavam cada uma das frases ditas no palco, com a maior atenção, só para ver se se prestava a uma risada sardónica.

Esta encenação exige ser vista e ouvida com uma atenção intensa. Quem tentar descobrir no texto, ou na acção, todo o sentido, todo o elemento inovador de uma encenação, ficará decepcionado com esta peça. Os monólogos dos pugilistas de Arroyo, memórias de lutas, vitórias, *knock outs*, nada disto é especialmente rico em acção ou variado, e também não tem a força que Arroyo supunha que teria. Nestas experiências masculinas, nestas curtas biografias de heróis do desporto, é difícil descobrir a luta diária de todos nós. Este mundo masculino lutador - no segundo acto um pastor da antiguidade queixa-se da decadência da aptidão para a guerra e o desporto - tão pouco serve como "metáfora de toda a vida absoluta, a de um artista, de um literato".

Não é o texto que dá qualidade ao espectáculo.

O palco: um ambiente. Não um lugar fixo. Tudo é símbolo. De masculinidade: duas bocas-de-incêndio. Do pugilismo e da morte: um enorme punho sem luva que se ergue do chão e, ao lado, um braço gigantesco com uma luva de boxe. Do teatro, do cinema: ao fundo do palco, no muro alto de tijolos, um portão aberto, através do qual se vêem cortinados vermelhos, nos quais uma luz clara trémula, como nas sessões de cinema. Da metrópole: uma parede de madeira, arame farpado, duas cabines telefónicas. Do espectáculo do pugilismo: à frente um pequeno *ring*, alguns adereços e um quiosque de venda de bilhetes. Este cenário, criado por Gilles Aillaud e Antonio Recalcati, é mítico, irreal. Um recipiente para recordações e destinos.

Aqui, a mulher da bilheteira - Nicole Heesters - chora a morte de um pugilista, seu amante (ao som da música de bandónio, maravilhosamente triste, da autoria de Fiorenzo Carpi). Aqui, o homem do leite - Michael Altmann, num casaco curto, branco, com virados de seda verde, que à noite faz de *barman*, nas pausas, no palácio dos desportos - proclama as regras do jogo e de sobrevivência para pugilistas. Aqui, Milou, o cego, (David Bennent, que representara em Berlim o papel do bobo), filosofa: "que seria de nós sem o boxe?" Aqui, Tigerkatze, o Felino (Heinz Kraehkamp), recorda como fizera pontaria aos olhos magoados de Milou para "acabar com ele". Aqui, finalmente, a actriz, a mulher da bilheteira, conta a história da vida de Eugène Metallkiefer, o Maxilar-de-Metal, que, vestido com uns calções de boxe brancos, de tecido brilhante, se esfrega com óleo, mas já não pode falar.

Nicole Heesters, de saia vermelha, blusa colorida e um casaco de peles pelas costas, passeia-se pelo palco, toma posse dele, enche-o de tensão, enquanto, como se fosse Eugène, vai elogiando a sua direita, "a bala de canhão, o ouro, a peça de tiro rápido", a esquerda é "dinheiro em caixa, a caçadeira carregada de chumbo".

Todo o corpo de Heesters está tenso, como as armas mencionadas. A força rompe a falta de espaço: o casaco escorrega dos ombros, a perna esquerda empurra o sapato contra o chão, enfia-se por ele, até que se liberta, e ela pode continuar a andar descalça. Esfrega as palmas das mãos, como se estas lutassem uma com a outra pela vitória, os músculos dos braços estão tensos. Mas Eugène/a actriz não suporta por muito tempo esta tensão, a história da vida coroada de êxito do pugilista termina – lavada em lágrimas. "Agora, que me habituei definitivamente à idade e à pobreza, não quero recordar mais as horas felizes do passado." Nesta passagem, o texto de Arroyo é – uma única vez – de grande beleza e sente-se o que o autor queria dizer ao referir-se à *metáfora* do pugilismo.

Pelo contrário, no segundo acto, o epílogo do pastor Olympioniken, o louvor do desporto e do espírito de luta, da educação física, contra a efeminação, Arroyo é de uma verbosidade que por vezes soa, irritantemente, ao estereotipo "duro como aço Krupp".

Os cenógrafos e Grüber submetem o palco a uma metamorfose. Este transforma-se num idílio luminoso da Grécia, no qual ainda há lugar para a cabine telefónica e para o *ring*. Em frente da fachada de uma casa branca de pastor, na qual, por sua vez, está pendurada por trás da entrada a tal cortina vermelha de teatro, vê-se um torso masculino de dimensões sobre-humanas, com uma luva de boxe no lugar da cabeça - o reverso da glorificação da fanfarronice? Heinz Bennent regozija-se, satisfeito, com as recordações deste pastor, fala de sucessos e também do seu cão pastor Janosch. Para este homem, a melhor época é o passado.

Por isso, ele sobe ao *ring* para morrer. Enquanto vai caindo prostrado neste espaço, iluminado de um vermelho cor de sangue, surge da escuridão um efebo, "amante da disciplina e do dever". Em honra do lutador, o jovem depõe uma coroa de louros destinada à cabeça do velho. Ainda antes do baixar da cortina preta, rebentou a gritaria.

Agora vão começar as discussões, acerca do tom de voz com que os actores devem falar - ninguém vai querer saber como é que os espectadores se deveriam comportar. Vai surgir a pergunta maliciosa sobre o que é que um teatro nacional se pode permitir com o dinheiro dos contribuintes - e vai-se esquecer a força mítica que a encenação de Grüber (muitas vezes) tem. Como é forte a tensão que o realizador cria para os actores, tão forte que os monólogos - variações de um só tema - quase se condensam num todo dramático.

"Bantam" é um peso leve. Por isso, quem achar que este espectáculo é "demasiado leve", possivelmente convencido, ainda por cima, que é perspicaz, não viu nada.

Como sobreviver na miséria?

Patrice Chéreau encena *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, no *Théatre des Amandiers*, em Nanterre

Porque é que os franceses haviam de ter mais sorte que os alemães? Também eles têm falta de autores de teatro jovens, talentosos, cujas peças não sejam apenas estreadas e esquecidas, mas que sejam capazes de conquistar os repertórios. Até mesmo a protecção amigável de Patrice Chéreau que, depois de *Combat de Nègre et de Chiens (Combate de negro e de cães)*, leva agora à cena, no *Théatre des Amandiers*, a última peça de Bernard-Marie Koltès, não trouxe ao autor, até hoje, nem êxito nos palcos da França nem mesmo renome europeu. Possivelmente também depois de *Quai Ouest (Cais Oeste)* as coisas não se alterarão (o director do *Burgtheater*, Claus Peymann, planeia a estreia alemã em Viena).

Isto embora Koltès, que criticara os realizadores numa entrevista, dizendo que estes impediam o desabrochar de talentos, com o seu boicote aos autores, tivesse tido, para o espectáculo, as condições ideais que deseja para todos os seus colegas. Só que a conclusão que ele tira, que "os autores contemporâneos são tão bons como os realizadores contemporâneos", é ilusória. A encenação de Chéreau valoriza decididamente o texto.

Koltès apresenta "*les misérables*" de Nova Iorque num armazém das docas abandonadas do rio Hudson.

Aqui fá-los defrontar-se uns com os outros. Koltès mal explica quem eles são. Não é coisa que nos interesse. Ao certo só se sabe que são pobres, infelizes e sonham sempre fugir a esta vida, ao fazer os seus míseros negociozinhos.

Dois velhos: um homem falido que já foi rico, chamado Koch (Jean-Paul Roussillon) e o mutilado de guerra atrasado mental Rodolfe (Jean-Marc Thibault) buscam aqui a morte. E encontram-na, depois de algumas peripécias. Um homem novo, Fak (Hammou Graia), atira-se, depois de duas tentativas inequívocas e equivocamente repelidas, à rapariguinha, Claire (Marion Grimault, infantil, muito directa mas nunca provocadora) que desvirgina rapidamente, encostando-a a um contentor, e afasta-a com um empurrão, findo o prazer.

Os outros sonham, antes de tudo, tornar-se ricos. Qualquer meio para obter dinheiro lhes parece justificado. Os novos formam bandos e dividem os lucros. Cécile, a mulher de Rodolfe, mãe de Claire e Charles, o chefe do bando, quer deitar as mãos sozinha a uma boa maquia, visto que ninguém a ajuda, mas também este golpe falha. Todos eles não conseguem sair deste buraco imundo, ficam atolados na "*merde*". Só a morte é libertação. Também para Charles (Jean-Philippe Ecoffey), já quase só, imerso no sonho da felicidade, que já não está disposto a tomar conhecimento da realidade e que acaba por ser abatido a tiro por Abad (excelente: Isaach de Bankole), o mudo, que se sente ludibriado, enganado.

O autor quer que a sua obra seja representada com ironia. Nada pior, escreve ele nas observações para a encenação, que se *Quai Ouest* (*Cais Oeste*) fosse representado "de forma sentimental, sem ironia". Quanto aos longos monólogos das figuras, observa que podem ser cortados, "pois a peça foi escrita para ser lida e representada".

Chéreau encenou a peça para ser lida e cometeu "o pior erro": não encenou o pântano da sociedade como algo cómico - embora não fosse sentimental -, mas de forma muito clara, séria. No espaço artificial criado por Richard Perduzzi, no palco largo, entre contentores de várias cores, que são movimentados sobre carris durante as cenas, tal como três paredes cinzentas, altas, dando assim origem a quadros sempre diferentes que sobressaem sobre a cortina branca ao fundo, Chéreau faz desenrolar um drama realista. A discrepância entre o espaço artificial do teatro e a representação realista - sublinhada ainda pelos ruídos irreais, assustadores, e por uma iluminação que, umas vezes, mergulha o armazém numa neblina cinzenta em que mal se distinguem as pessoas, outras vezes, as expõe a uma luz branca ofuscante - marca a diferença entre *Quai Quest* e *L' Homme blessé* (*O homem ferido*) de Chéreau. O tema, porém, é o mesmo: a vida como negócio, os homens como mercadoria.

Chéreau transpõe a linguagem de Koltès, que, umas vezes poética outras com espírito, nunca cai no nível em que as figuras vivem, para acções cénicas sóbrias, como se quisesse assim romper com a penúria deste mundo das docas, ainda mais do que o texto já o faz, e chamar a atenção para algo do carácter geral: "Vamos tentar, com as peças de Bernard, entender o mundo, o nosso mundo, e falar dele."

Quando Maria Casarès - a mãe, Cécile, uma porca bem arranjada, vestida com um fato de saia e casaco azul - suplica a Charles que a ajude a realizar o plano de roubar a Koch e à sua amiga Monique (Catherine Hiégel) dinheiro (que estes já não têm em sua posse), fica especada como se tivesse criado raízes. Mas os braços agitam-se, excitados; rouqueja, grita, cospe desejos infames e pragas. Quando a Casarès dá ordem ao sol para se pôr, pois só a noite lhe permite sonhar; quando ela, imersa numa luz amarela que faz doer os olhos, é assolada pela loucura, atirando-se para a morte só com palavras, em espanhol, pois Cécile é emigrante: em nenhuma destas cenas se cai na grande atitude teatral à maneira da Lammermoor.

Contida, a sua actuação limita-se aos gestos essenciais. Tal como os outros actores. Quando os homens jovens se ameaçam uns aos outros, saltitam como desportistas ou vadiam pelo palco, esforçando-se por parecer calmos, numa atitude tensa, como que prestes a atacar. A ameaça e o medo são uma e a mesma coisa. Quando o par que não chega a sê-lo se namora, o rapaz corre atrás da rapariga, a rapariga atrás do rapaz.

Chéreau reduz com inteligência, onde Koltès se alarga (demais), interessa-se, com amor, por estes falhados cuja nostalgia é a noite e cuja felicidade é o sonho. Pois gosta deles, dos náufragos que já no passado não tinham futuro e cuja esperança de tempos melhores é tão bela e infantil quanto é vã. Chéreau põe mais uma vez a questão de saber como é possível sobreviver rodeado da mentira e da miséria e, mais uma vez, só conhece uma resposta: a fantasia consegue tornar este mundo assassino suportável, mas só a "grande viagem" promete salvação: a morte.

Paixão que mata

Peter Brook adapta Bizet e Merimée, *La Tragédie de Carmen* em digressão pela Alemanha

"Se há bruxas, esta mulher era uma bruxa!" Na célula da prisão, pouco antes da execução, José compreende que, por causa de Carmen, se transformou num bandido que cometeu vários homicídios sem ter sequer reparado na sua perdição. O riso dela, a que homem algum jamais pudera resistir, destruíra-o. E matara-a, pois ele não suportara o seu desejo pela liberdade e pelos homens, o seu orgulho: "Já não te amo; tu, pelo contrário, ainda me amas e por isso me queres matar. Tens esse direito, mas Carmen será sempre livre", desafia ela José. Ele liberta-se a si próprio e a ela: com a faca do zarolho Garcia, o marido de Carmen, José esfaqueia a amante. Assim narra a novela de Prosper Merimée.

Na areia vermelha de uma pequena arena: sacos. Um deles, exactamente no meio, move-se ao mesmo tempo que um violoncelo faz soar o lamento triste dos motivos da *habanera* e da ária da carta de Bizet. A pessoa por baixo do linho grosseiro, sujo, está a deitar cartas; vai olhando para José, que atravessa o palco; pede esmola à bela Micaëla que pergunta pelo sargento José, mas não fala, em vez disso, lê a sina na mão da jovem. Finalmente, José regressa, Micaëla entrega-lhe uma carta da mãe.

Enquanto os dois recordam a aldeia em que cresceram juntos, enquanto trocam as carícias mais inocentes, a pessoa despe-se, de repente, da capa que a desfigurava. Carmen surge: de pele escura, feroz e bela e, – vê-se à distância – baixa, no sentido duplo da palavra. Coquete, atira um cravo vermelho a José, depois canta, tão descontraída quanto lasciva, o triplo "*l' amour*" da *habanera*.

Como um colegial, José olha-a fixamente, de boca aberta. Como se tivesse criado raízes, ali fica ele especado, confuso, seduzido, enfeitiçado. Mas não consegue libertar-se, volta para junto de Micaëla que esperava por ele. Carmen, porém, não desiste: deita-se na areia como se fosse na cama e estivesse só com José. Com uma lentidão incrível, enrola um cigarro pela perna direita acima, coloca-o, finalmente, entre os lábios húmidos e brilhantes e vai direita ao homem que quer. Naturalmente há muito que José deixou de olhar para a jovem amiga da sua aldeia natal. Provocante, põe-se em frente dele, pede-lhe lume e quer dizer submissão. Um momento, e mete-lhe este cigarro na boca entreaberta de cupidez.

Mais uma vez José consegue libertar-se, vira-se, pela última vez, para a inocente vinda da aldeia, já vencido. Porém, Carmen ainda não está satisfeita. Ela, para quem a sedução é um jogo, o amor uma paixão fugaz, atira-se à rival e, com uma faca, faz-lhe uma cruz sangrenta na testa. José trata-lhe amorosamente da ferida e despede-se rapidamente dela com um beijinho. O beijo, todos o sabem, quer ele receber de Carmen.

Da fera que, no interrogatório que se segue, de novo lascivamente deitada no chão, atira à cara de Zuniga a canção "tralala – faz de mim o que quiseres", ao mesmo tempo que faz o sapato sujo do pé direito escorregar lentamente pela perna dele acima, pelo cabedal negro da bota, pelo tecido preto, até à braguilha: "Faz de mim o que quiseres." Zuniga será a segunda vítima de Carmen; Garcia, o marido de Carmen, a terceira; Escamillo, a quarta. Carmen, uma Lulu espanhola que descobre sempre nas cartas a morte, não pára. Quer ser livre, livre de desejar, de possuir, livre na paixão, até mesmo na morte. Onde José a segue. A luz torna-se sombria, a areia toma uma cor acastanhada. Ambos se ajoelham. O timbale da *habanera* ressoa a morte. "Aí está ela", diz Carmen, José não responde. Enterra-lhe a faca nas costas.

Peter Brook e Jean-Claude Carrière reconduziram a *Carmen* de Bizet ao texto de Prosper Merimée, à sobriedade, à brutalidade, à exactidão, à Espanha, e trouxeram Carmen até nós. Nesta versão (de câmara) nada é sentimental, nada é decorativamente simplificado.

Brook prescinde do coro, de Frasquita e Mercédès, de Moralès e dos contrabandistas. Em compensação atribui maior importância ao estalajadeiro, Lillas Pastia, o confidente de Carmen, que ganha com as paixões dela, e volta a introduzir Garcia. A sua adaptação concentra a acção - e toda a tensão - em Carmen e José. Assistimos ao espectáculo de uma mulher que se vive a si própria, sem respeito por nada, que procura sempre confirmação para a sua beleza no amor dos homens, mas que não se sabe amar a si mesma. Narcisista, quer sempre seduzir, vencer. Cruel, destrói todas as mulheres que ousam atravessar-se no caminho dos seus desejos; tal como Don Giovanni causa-lhe prazer separar os pares. Embora livre, crê, simultaneamente, estar à mercê de um destino implacável, porque as cartas vaticinam sempre a morte, a morte juntamente com José.

Assistimos ao espectáculo de um homem a quem o amor tornou fraco e que é a verdadeira vítima. Ao mesmo tempo, transforma-se num herói perigoso e em perigo, que assassina todos os rivais porque não quer ver que Carmen não pode viver de outro modo, porque não está disposto a renunciar. Até ao fim, crê conseguir reconquistar o amor de Carmen. Deixado só, agacha-se na areia, pergunta o que terá feito à sua Carmencita para que ela o castigue tão duramente. De repente esta regressa de novo da taberna de Pastias, faz-lhe uma festa terna, de comiseração, no cabelo. José quer abraçá-la, ela consente. Mas a sua carícia é desapaixonada, sem fogo.

Os apreciadores de ópera à espera de Carreras, Baltsa, Karajan, Schneider-Siemssen e a Orquestra Filarmónica de Berlim, vão achar fraca a orquestra de quinze músicos sob a direcção de Marius Constant, que também é o autor da adaptação musical; vão tapar os ouvidos quando, no final do terceiro acto, a marcha for tocada pelo gravador; vão, certamente, também pôr defeitos na encantadora e enfeitiçadora Carmen de Patricia Miller, no seu meio-soprano forte, cheio de volume, que faz lembrar a jovem Grace Bumbry; vão achar que dizer do tenor James Hoback, a quem por vezes faltam os agudos do papel de José, e talvez até da clareza límpida e brilhante da Micaëla de Véronique Dietschy – mas de que valem estas objecções face a este espectáculo. *La Tragédie de Carmen* (*A tragédia de Carmen*) é uma obra de arte global, um "*Gesamtkunstwerk*". Poesia, música, mímica e espaço conjugam-se num todo. A distinção entre actores e cantores é abolida. O canto parece uma forma de expressão muito natural, como se aqueles a quem a palavra falada já não basta para exprimir o que os comove, os deprime, os destrói, tivessem que transformar a palavra em canto.

Os entreactos musicais são como *leitmotive* que anunciam e comentam a acção. A actuação, que se desenrola sem contemplações pelo maestro (que está por trás da parede de madeira da taberna de Pastias), sem contemplações pela boca do palco, quer, acima de tudo, ser autêntica... e consegue-o. O cenário representa, afinal, um lugar qualquer parcimonioso, só o guarda-roupa indica que estamos em Espanha. O teatro total.

Não é necessário conhecer nem a *Carmen* de Bizet nem a de Merimée, nem sequer dominar o francês, para compreender porque é que esta mulher, que quer a liberdade, e este homem, que quer possuí-la, não são felizes. E quando a Carmen de Patricia Miller sorri, ri, seduz, sabe-se porque é que, no final, José tem de assassinar a amante: "Estou cansado de assassinar todos os teus amantes - és tu quem quero matar", diz ele na obra de Merimée. "Temos de partir", é o texto da encenação genial de Peter Brook. Partir para a morte. Partir para a libertação da paixão e do amor.

O fim torna-se aqui um sonho

Frank-Patrick Steckel leva à cena *Die Nibelungen* de Friedrich Hebbel, em Bochum

Uma luta sem vencedores: os borguinhões chacinados, os hunos assassinados. Kriemhild, a vingadora de Siegfried, tinge o vestido branco de luto no sangue de Hagen, a quem decapitou por suas próprias mãos. Etzel pede a Dietrich que lhe tire a coroa da cabeça. Mas antes do servo libertar o amo do símbolo do cargo, e também da responsabilidade pela futura chacina, Dietrich abaixa-se e apanha Balmung, a espada de Siegfrid, que Hagen tinha apresado por meio de um cobarde homicídio. Dietrich atira-a para longe, da *passerelle* larga e escura que sobe diagonalmente da direita para o canto esquerdo ao fundo do palco e cai em declive abrupto dos lados (cenário: Susanne Raschig). Atira-a da jangada dos mortos para fora do mundo. Só então toma o aro de ouro de Etzel e acrescenta ao pedido do rei, para ele, Dietrich, arrastar daí para diante o peso do mundo sobre os ombros, a mensagem cristã da salvação: "Em nome daquele que expirou na cruz."

Há treze anos, em Colónia, Dietrich pronunciou as mesmas palavras, mas antes disso tinha assassinado Kriemhild – em vez de Hildebrandt, a quem Hebbel atribui este acto. A mensagem de Hansgünther Heyme é óbvia: a chacina continua. Agora em nome de Cristo, em nome da Igreja. Para este golpe de interpretação, Heyme teve de sacrificar também a figura do capelão.

A figura deste admoestador também tem agora um papel central na encenação dos *Nibelungen*, com que Frank-Patrick Steckel se estreia como sucessor de Peymann em Bochum. Steckel cortou, em colaboração com o dramaturgo Urs Troller, radical mas muito inteligentemente, os onze actos de Hebbel, não teve receio de alterar o texto. E começa com um sermão do capelão. Entre os borguinhões que, envoltos em roupagens de pano de feltro pesado e escuro que fazem lembrar hábitos, cansados, sem forças, embrenhados em pensamentos, acocorados no chão, se aborrecem, esperam que este dia também passe, o capelão, de hábito rasgado, segurando um crucifixo de madeira, indica-lhes um caminho para serem "erguidos maravilhados ao céu, nem que seja pelo instante que o relâmpago se detém na terra". Teriam de se perder na moderação e na humildade.

Uma luta sem guerreiros. Perdidos em sonhos, sem forças, vazios de emoções, destituídos de vontade própria, os borguinhões e os hunos submetem-se ao seu destino. Parecem todos conhecer o fim que os espera, como Volker, o bardo, o vidente (Wolfgang Michael), ou pelo menos pressenti-lo. Mas não podem - como num sonho - interferir neste destino. Tudo lhes acontece. Querem - se é que querem - ainda protelar este fim. A encenação de Steckel mostra esta procrastinação. Com uma lentidão à maneira de Peter Handke, estes homens e mulheres vão saindo do portão negro dos borguinhões, das tendas abertas dos hunos, dos seis nichos à boca do palco para seguirem o seu caminho pela *passerelle* - e para virem tão-só a sofrer o destino que lhes foi traçado. Como numa procissão, medem a passo a sua via sacra, movem-se e falam, como se a abertura do *Parsifal* de Wagner marcasse o seu compasso. O sofrimento transforma-se, aqui, em tempo. O declínio transforma-se em sonho. *Os Nibelungos* encenados como pesadelo (por isso, todos os relatos de sonhos foram mantidos nesta versão).

Traição e homicídio não assustam estes seres, eles apenas observam com mágoa como é curto o prazo que ainda os separa da morte. Não há explosões dramáticas. Brunhild (Hildegard Kuhlenberg) não se enfurece quando vê o seu cinto nas mãos de Kriemhild; Kriemhild (Annelore Sarbach) não triunfa da concubina de Siegfried. Quase sem voz, como se receasse a resposta de Brunhild, que já conhece há muito, Kriemhild pergunta: "Conheces esse cinto?" Serena, Brunhild confessa simplesmente: "É meu." As mulheres olham-se. Então, uma delas afasta-se lentamente, a outra chama o vingador com voz cansada. Ambas ofendidas, ambas unidas no seu pesar pela última luta ir (já) começar; pelo facto da sentença de Hagen ter de ser cumprida, pois foi pronunciada sem ódio, só com a determinação de chegar ao fim: "Este homem tem de morrer."

Com esta tragédia, Hebbel queria "recuperar para o palco real o tesouro dramático da gesta dos Nibelungos, não ilustrar um problema qualquer da vida moderna". Steckel não se interessou nem pela dramaturgia nem pela actualidade, tanto quanto nos é dado ver. Embora, ao anunciar esta produção, cite o discurso que o dramaturgo do Reich, Rainer Schlösser, fizera em 1939, por ocasião da abertura da semana dedicada a Hebbel, as frases em que *Os Nibelungos* são enaltecidos por mostrarem "o eterno alemão" e "ensinarem, assim, os alemães a ser plenamente alemães". Mas Steckel não se expôs a debater a questão de saber até que ponto estas imagens reaccionárias de heróis, este nacionalismo penetrante, que se tornou suspeito, e esta qualidade muito alemã da fidelidade, que conduziu aos morticínios no campo de batalha e nas câmaras de gás, contribuíram para o passado recente, a época actual e o futuro da Alemanha. Steckel não faz perguntas, como havia ele de dar respostas? Não se trata do caso alemão, são imagens sombrias do fim do mundo em geral, pintadas com um fatalismo determinista, envoltas em primitivos sons míticos electrónicos (da autoria de Ronald Steckel). Um sonho estilizado, coreográfico, ritualizado, a que falta tanto a componente política como erótica, embora nesta tragédia de amor e ciúme os massacres estejam na ordem do dia.

Por momentos – o último julgamento de Kriemhild, o assassínio de Gunther e Hagen, perpetrado com uma lentidão ao retardador (só nesta cena a *passerelle* está iluminada, só aqui o vermelho do sangue se vem juntar aos tons de cinzento, castanho e preto) – esta encenação atinge uma intensidade que chega a alcançar a força dos melhores trabalhos de Robert Wilson. A maior parte das vezes, as pausas que ocorrem durante os diálogos de uma lentidão extrema e os quadros quase estáticos são apenas desprovidos de tensão. O silêncio está morto. Falta-lhe a ambiguidade, a expressividade, que caracterizam as visões de Grüber.

É certo que Steckel não denuncia este texto (uma censura que os críticos tinham feito à encenação Heyme), mas também não pactua com ele. Reflecte no palco, com base nos *Nibelungos*, a ideia de Hebbel do conflito entre o indivíduo e a vontade universal, leva à cena a inevitabilidade do malogro. Mas tudo está claro desde o início; quando o fim está contido no início, quando não há armadilhas para o espectador, não há dúvidas; para quê este percurso de quatro longas horas?

A encenação causa uma singular impressão inacabada, um pouco como se o realizador tivesse conquistado, no decurso do seu trabalho, os seus próprios meios estilísticos, uma forma coerente (também algumas citações do filme *Os Nibelungos* de Fritz Lang e da encenação da *Hermannsschlacht* (*A batalha de Hermann*) por Claus Peymann) e a cultivasse, mas ao mesmo tempo tivesse perdido de vista as razões que haviam determinado a escolha do texto. Falta-lhe o objectivo intelectual da interpretação. Não nos parece verosímil que o ponto de vista de Steckel seja que todos nós só temos que esperar pelo nosso fim, em nome daquele que expirou na cruz; que temos de aceitar a vontade universal ou divina. A intenção do realizador - todas as suas declarações sobre esta encenação, todos os textos do programa mostram como ele leva a sério este trabalho - terá sido um comentário à saga terrível que ainda hoje encontra eco na alma do povo (assim o afirma Thomas Mann no *Doktor Faustus*). Esta encenação não pretendia, por certo, ser apenas cínica e niilista. E apenas a representação de um belo sonho também não, assim o esperamos.

Os actores de vários teatros alemães, reunidos agora em Bochum, deram, corajosamente, o seu melhor nesta primeira encenação, ainda por cima, delicada e perigosa. Mas todos eles deixaram uma impressão de terem sido amestrados, de não serem livres, até mesmo Wolf Redl no papel de Hagen Tronje. Júbilo no enorme teatro. Até mesmo a leve pateada para Frank-Patrick Steckel passou desapercebida entre os gritos de bravo. A bela ilusão da morte horrível, o terror estetizado agradou.

Na noite anterior: um espectáculo divertido no teatro *Kammerspiele*. Uma travessia tormentosa, sem naufrágio. O navio em que os dois autores, um compositor, dois actores e um criado de bordo que nada consegue abalar (a revelação da noite: Armin Rohde), improvisam acerca do amor e do teatro, acerca da mentira na vida e na arte, este *Italian Castle* (*Castelo italiano*) não se afunda. A peça *Rough Crossing* (*Travessia tormentosa*) de Tom Stoppard (adaptada de *Játék a kastélyban* (*Jogo no castelo*) de Molnár) vai conquistar os palcos - pelo menos numa versão abreviada, pois o segundo acto prolonga-se bastante - tal como anteriormente *Noises off* (*Sem som*) de Frayn. O que para este era a sardinha, é para Stoppard o conhaque. Resumindo: uma maré baixa, um espectáculo de *boulevard*, um êxito de bilheteira. Bem encenado por B. K. Tragelehn.

"Bo[chum] é sempre Bo[chum]", anuncia o programa do teatro *Schauspielhaus*. Os directores teatrais prometem continuidade e querem, com isto, significar Peymann. Os espectadores dos dois primeiros espectáculos regozijaram-se, como se Bo[chum] se tivesse realmente mantido fiel a si mesma; mas ainda são permitidas dúvidas: o princípio não devia ser já o fim.

Jeanne, uma Zerlina inesquecível

Klaus Michael Grüber encena *Die Schudlosen* de Hermann Broch, no *Théâtre des Bouffes du Nord*, em Paris

No meio dos ensaios tinha querido desistir do papel, receosa da liberdade enorme que Klaus Michael Grüber lhe dera. Mas depois persistiu, procurou juntamente com o realizador encontrar a "metamorfose da vida". O "trabalho doloroso" - no dizer da Moreau - valeu a pena. Por certo que ela o sabia, quando se inclinou para agradecer, quase tímida, com um ramo de flores nos braços; sabia que conseguira, que encontrara o que procurara juntamente com Grüber: "a terrorista do amor", Zerlina, a personagem criada por Hermann Broch no romance *Die Schuldlosen (Os inocentes)*.

"Tout Paris" - actores, encenadores, directores de teatro, de festivais, até mesmo o ministro da cultura Léotard, cuja demissão muita da gente do teatro francês tinha exigido dois dias antes, por ocasião de uma manifestação contra o corte das subvenções - todos eles, e também a viúva de Broch, Edith Clever e Hans Jürgen

Syberberg, festejaram o regresso triunfal de Jeanne Moreau ao teatro.

No semicírculo do *Théâtre des Bouffes du Nord*, aos pés dos espectadores na plateia ascendente e no balcão, num espaço que faz lembrar uma abside, uma luz proustiana do meio-dia reflecte-se, ao fundo, vinda duma janela escurecida por uma persiana. Incide sobre uma cama e um canapé, sobre Monsieur A., que dormita absorto, e sobre uma mesa redonda. Sobre esta, um pano cujas cores - branco, vermelho, preto - se confundem umas com as outras e contam já a história de Zerlina, a história de uma criada, pura, que o amor torna culpada, faz sofrer e mata. Sobre o pano, um vaso com poucas flores de caule alto, um jogo de cartas, um prato com maçãs verdes, um cinzeiro. Todos conhecemos estes motivos com "*fleurs-et-pommes*", estas naturezas mortas dos impressionistas.

Um dia quente, preguiçoso. Os sinos tocam o meio-dia. De repente, a porta abre-se, Zerlina entra de mansinho, pergunta se Monsieur A. está a dormir. Hanns Zischler diz que não. Lentamente, Jeanne Moreau vai-se apoderando da sala, aproxima-se da mesa, limpa com um pano as costas da cadeira. Depois senta-se, alisa a saia do vestido preto e o avental branco. Cautelosamente, enquanto vai apanhando as pétalas murchas da mesa e arrancando outras dos caules, começa a falar.

Não, Jeanne Moreau não tem qualquer semelhança com a "cabeça de solteirona" descrita por Broch. É uma bela esfinge. Cada sorriso esconde um segredo; mas o corpo revela os pensamentos. Pensa no homem que amou e nos outros que desejou. E na mulher que odeia, que quer destruir. Por um lado, porque esta mulher - "*elle*", murmura a Moreau com repugnância e desprezo - lhe tirou o homem, esse barão para ela inacessível, que nem sequer condescendera em ter uma aventura com ela. Por outro lado, porque Zerlina se quer vingar da infidelidade, em lugar do barão. É que a baronesa teve uma criança de Juna, um Don Juan (tão simples é o código de Broch), uma filha que o barão toda a vida considerou sua. Até que Zerlina, amante de Juna, lhe fez chegar às mãos a correspondência da baronesa com o amante. Mas o barão, traído e obrigado a encarar a verdade, presidente do tribunal, não se serve das cartas. Entretanto juiz responsável pelo julgamento de Juna, acusado do homicídio da amante de longa data, uma terceira mulher, o barão não se serve das provas de Zerlina nem para entregar o rival ao carrasco, nem para se vingar da mulher. Morre, simplesmente. "De coração despedaçado", como Zerlina sabe agora. Ela própria mantém ainda vivos o ódio e o amor. Só lhe resta um objectivo, pelo menos educar a filha da baronesa como uma verdadeira filha do barão: "Assim a eduquei, para expiação da culpa".

Zerlina levanta-se. Acabou a sua confissão. As visões de um grande amor extinguiram-se. Um pouco cansada, vai pé ante pé, coloca ainda uma maçã descascada, aos quartos, para Monsieur A., junto ao canapé, e despede-se a sorrir. Delicada como uma criada de quarto.

De pernas abertas, as mãos no colo, Jeanne Moreau sorri quando as imagens do passado ressuscitam aos olhos de Zerlina. Quase lascivamente, molha os lábios com a língua, como não se conseguisse conformar com o rumo da sua vida, bate com o dedo nos dentes brancos, como se estivesse a bater à porta, para entrar na caverna da boca. Por vezes morde os lábios, como se as imagens dolorosas exigissem a tortura física. Muitas vezes ergue os cantos da boca ligeiramente descaídos. Este trejeito sinaliza, em Jeanne Moreau, triunfo, desagravo, uma vez até quase o êxtase. Recorda o momento em que também se desfizera da vergonha em frente de Juna, como quem despe um vestido: "Estivemos os dois à beira do precipício, como um único ser, durante aqueles dias e aquelas noites", diz ela e tira logo um lenço da manga comprida do vestido. Zerlina assoa-se, não quer chorar: "E no entanto eu sabia que era errado."

Klaus Michael Grüber encontrou, com Jeanne Moreau, para este monólogo, raramente interrompido por Monsieur A., um ritmo que não permite uma distracção, um vaguear dos pensamentos, tais são a intensidade e a tensão que o caracterizam. Ninguém se pode furtar à vida de Zerlina; Jeanne Moreau mantém-nos junto desta mulher, porque ela própria está plenamente integrada no papel de Zerlina. Não como as estrelas de teatro russas que aceitam os seus papéis até ao auto-abandono completo; a Moreau representa o papel de Zerlina consciente, mas consegue ao mesmo tempo ainda revelar-se a si própria: pressentimos – e talvez seja este o aspecto doloroso do trabalho – que Jeanne Moreau também é uma terrorista do amor. Mas este monólogo nunca se torna melodramático, o que poderia facilmente acontecer. A artificialidade do cenário (de Francis Biras) e a distância, que Jeanne Moreau mantém, impedem que este relato se torne num romance de cordel.

Com a cabeça apoiada na mão direita, as cartas na mão esquerda, Jeanne Moreau contempla o passado e encontra a violência do amor, como se estivesse a abrir no cérebro veredas para o coração. Os olhos castanhos muito abertos para dentro. A boca fechada sorri, tristemente. Provavelmente está a pensar "*oh, les beaux jours*" e diz: "Com esquecimento damos de comer ao tempo, damos de comer à morte, mas o inesquecível é uma dádiva da morte, e no momento em que a recebemos ainda nos encontramos aqui onde estamos, e ao mesmo tempo já estamos lá, onde o mundo se precipita na escuridão." – Jeanne Moreau e Klaus Michael Grüber precipitam-nos para esta escuridão. Para uma peça do futuro. Para o amor.

Com lágrimas nos olhos, aí está ela diante de nós. O ramo de flores apertado contra o peito, exposta ao aplauso. "*Merci*", murmura e faz uma vénia de criada de quarto. Jeanne Moreau no papel de Zerlina: também é uma dádiva da morte para nós.

1987

O espectáculo da luta feminina

Thomas Schulte-Michels encena a estreia alemã da peça de Jane Bowles *In the Summer House*, em Munique

Tennessee Williams e Harold Pinter consideram-na "a maior escritora de expressão inglesa do nosso século" e, nas suas memórias, Williams acrescenta a propósito da peça *In the Summer House* (*No pavilhão*), que se trata de "uma obra dramática de profundo sentimento, curiosamente subestimada, repassada do humor certeiro e inesgotável de Jane".

Após a estreia alemã de *In the Summer House* (*No pavilhão*) no *Residenztheater* de Munique, os espectadores que protestaram uivando como lobos queriam atingir o encenador Thomas Schulte-Michels e, além disso, descarregar nele a indignação contra a autora, morta em 1973; é possível que estes espectadores tenham escutado bem, mas certamente não olharam com atenção. Este texto não será tão extraordinário como Williams afirma (a culpa não é da tradução de Friederike Roth), mas não havia realmente motivo para esta gritaria furiosa, depois de tantos fiascos aplaudidos neste teatro, depois de muitas outras extravagâncias aceites sem objecções, nesta temporada, no *Bayerisches Staatsschauspiel*.

"As mulheres são insondáveis, misteriosas - e indecentes", escreveu Jane Bowles, casada com o compositor e escritor Paul Bowles, que gostava de mulheres e vivia as suas paixões e desejos com uma intensidade excessiva, em Nova Iorque, Tânger e noutros sítios. Não é, pois, de admirar que ela conte sempre histórias de mulheres. Também na sua única peça teatral *In the Summer House* (*No pavilhão*). A peça mostra estações na vida das mulheres, não a sua evolução psicológica; apresenta homens ingénuos e mulheres que o não são, demonstra, em cinco cenas, que a autora tem razão, também no que respeita à "indecência". Inconscientes, estúpidos, os dois únicos homens deste texto vegetam, empanturram-se e sonham enquanto, à sua volta, se desenrolam as lutas entre mães e filhas, as escaramuças das mulheres pelo amor, a independência e a liberdade (também dos homens). Em breve ficamos a saber que aqui todos estão, de certo modo, acorrentados uns aos outros, dependentes uns dos outros num estranho misto de amor e ódio. Até ao final, nada se altera. Sem dúvida, o espectáculo poderia ser bastante maçador.

"Houve muitas coisas que eu não quis dizer antes de partires, agora nunca mais as direi", escreveu Paul Bowles, em 1975, num poema. Uma confissão que todas as mulheres desta peça poderiam fazer umas às outras. Pois todas elas não exteriorizam o que pensam, o que realmente desejam, pelo menos através da linguagem. Talvez porque o mundo já se afogue em palavras, Jane Bowles recusa às suas personagens femininas o diálogo.

Só falam quando estão embriagadas, como Mrs. Constable que, depois da morte da filha, se afunda no álcool e aí se encontra a si própria.

Em vez das palavras, estas mulheres dispõem de sinais, atitudes, que Jane Bowles descreve minuciosamente e que explicam as personagens. E isto pode tornar um espectáculo empolgante. O seu anseio por amor, por afecto, para cuja satisfação não procuram os homens que, para elas, nada mais significam do que dinheiro ou fuga ao trabalho desagradável, procuram-se, sim, umas às outras, umas com as outras: este anseio torna-se uma atitude. Em olhares ternos, por exemplo, que procuram resposta e não a encontram. Nas mãos que querem acariciar, mas são rejeitadas; nos beijos que são suportados como um castigo. Por vezes, todo o corpo destas mulheres anseia por ser acariciado. Mas o medo de sairem vencidas deste jogo perigoso e também a vergonha impedem o amor. Só existe a posse amorosa. Posse, poder, luta. Afinal, todas esperam sozinhas ainda a vida, enquanto ela vai passando a seu lado. Todas a deixam escapar, tanto as novas como as velhas.

Não tem importância como se chamam, quem são, o que fazem. E também não tem importância que Molly, a filha de Gertrude Eastmann, atire ao mar, do topo de um rochedo, Vivian, a filha de Mrs. Constable, porque vê nesta jovem precoce e sedenta de viver uma rival da mãe. A dramaturgia de Jane Bowles é uma dramaturgia aberta, a história é incompleta. Tão incompleta, que há três versões para o final: Molly abandona a mãe que deixara o marido e o seu clã familiar mexicano, e parte com Lionel, o fraco. A segunda versão: Molly comete suicídio. E a terceira: Molly vai com a mãe. A primeira versão é a definitiva. Mas Thomas Schulte-Michels também não apresenta esta versão, o final é singularmente vago. Molly corre atrás de Lionel. Mas só depois duma prolongada hesitação, e sem o chamar. Talvez procure a morte no mar.

Aliás, o encenador deixa uma grande liberdade aos espectadores. Só abre pistas que vale a pena seguir. Tece uma teia, em que as mulheres espreitam a presa como aranhas, traiçoeiras, egoístas e "indecentes". A teia aguenta-se, a encenação dá suporte à peça.

Por um lado, porque a cenógrafa de Schulte-Michels, Susanne Thaler, prescinde de realismo. Concebeu o palco como uma superfície ascendente, com um horizonte circular, um grande espaço aberto. Este lugar é um jardim com um pavilhão (não mais do que um esconderijo por detrás de um enorme *placard*), praia, e o Lobsterbar - com um mobiliário parco - de um navio, onde Lionel e Molly vivem, jogam às cartas e desperdiçam o tempo; onde Mrs. Constable deita fora a vida, "por deitar".

Por outro lado, porque as actrizes também tecem a teia de Schulte-Michels. De malhas bem apertadas. Susanne Barth, no papel de Constable, comporta-se com uma petulância maravilhosa na primeira cena, quando ainda se preocupa com o seu "passarinho", a filha Vivian (Christine Scherer). Mundana e, ao mesmo tempo, complexada, insegura. Nada é autêntico nesta mulher. Só depois da morte de Vivian ela se descobre a si própria. Barth protesta e tece considerações filosóficas, sempre com um copo e uma garrafa na mão ou nos lábios; debruça-se sobre precipícios, mendiga afecto, desleixa-se na solidão. Apesar de tudo isto e do medo sórdido, nunca se cai num número de revista. Barth representa o seu papel sempre sem falsidade.

Christine Buchegger representa o papel de Gertrude Eastmann: uma mulher autoritária, dotada de autodomínio, que afirma ser parecida com o pai e não saber o que são sentimentos. Mas apenas se coíbe a si própria de tê-los. Ela entende bem os sinais que os outros emitem, o olhar agressivo da filha Molly, a actriz Esther Hausmann: impertinente, forte como um rapaz, vulnerável, sensível como uma rapariga. Vestida com uma camisa aos quadrados, de homem, espera ansiosamente que a mãe a chame. Tal como o gingar das ancas de Vivian na praia, um sinal erótico dirigido a Gertrude. Tudo isto ela vê, em tudo repara, e desvia rapidamente o olhar.

O que se acaba por passar entre as actrizes Barth e Buchegger, entre estas duas mulheres tão diferentes, criadas por Bowles, é excitante, por vezes monstruoso. As lutas exibicionistas e as lutas pelo poder tornam-se um acontecimento.

É certo que também se pode dizer acerca de *In the Summer House* (*No pavilhão*) o que Gertrude afirma a respeito do grande balão em forma de cavalo que o marido Solares (uma caricatura de mexicano, divertido e glutão: representado pelo actor Edgar Walther) e a parentela (a actriz Jenny Lattermann, maravilhosamente gorda e atrevida) levam para a praia: "É grande, mas não sei para que serve." É certo que a escolha desta peça por parte de Schulte-Michels é surpreendente, se quisermos ver nela algo mais do que a audácia de experimentar se é possível transformar esta peça monstruosa num espectáculo. Mas apesar de todas as objecções, subsiste o prazer de assistir à actuação destas actrizes e aos vários momentos de grande tensão em que chegamos mesmo a compreender Jane Bowles: "Tenho tanto medo", diz Mrs. Constable, "não sei como isto vai acabar."

O triunfo da técnica

Robert Wilson encena a segunda parte de *Death, Destruction & Detroit*, no teatro *Schaubühne*, em Berlim

Desta vez tínhamos mesmo merecido o aplauso. Robert Wilson, a coreógrafa Suzushi Hanayagi e os 14 actores do teatro *Berliner Schaubühne* (entre os quais Libgart Schwarz, Elke Petri, Peter Simonischek, Branko Samarovski e Ernst Stötzner) agradeceram-nos. Admiraram-nos mesmo. Tínhamos aguentado, durante quatro horas e 47 minutos. Não nos tínhamos esquivado às dez cenas do 2.º acto, não tínhamos abandonado o teatro na pausa, embora os banquinhos fossem duros e incómodos; embora os corrimãos de ferro, que dividiam o espaço quase quadrado, destinado aos espectadores, em numerosas filas irregulares, serpenteando pela sala, se espetassem nas nossas costas; embora o tempo custasse a passar.

Este último sentimento já nos assolou, frequentemente, nas encenações de Wilson. E, apesar disso, aguardávamos com ansiedade. Desta vez, porém, a lentidão e a demora enervavam.

Wilson utilizou todos os recursos técnicos do teatro *Schaubühne*, mas de nada lhe serviram. Antes pelo contrário. Três palcos e uma escadaria íngreme, semelhante a um templo budista, é o que utiliza para o espectáculo, semeando confusão no espectador que acaba por se irritar, porque o assento não é giratório. Que há de ele fazer quando, no lado do templo, um homem desce num elevador transparente - o esquife de Admentos (na peça *Alceste*) e da Branca de Neve, na era tecnológica, - enquanto outro, postado no primeiro degrau, desata a ladrar, ao mesmo tempo que, nos dois palcos laterais, diametralmente opostos um ao outro, do lado direito, um homenzinho gordo de mala de viagem e gabardina (também já conhecemos isto) faz malabarismos numas *passerelles* ascendentes e descendentes e, do lado esquerdo, um homem, alto e magro, salta como uma foca de um baloiço para outro, baloiços estes que parecem espantalhos cobertos de tecido escuro? Primeiro tenta treinar os músculos do pescoço e virar a cabeça para além dos 180 graus. Depois desiste, percorre os 360 graus em várias etapas com o traseiro pois, afinal de contas, estão a acontecer muitas coisas também no palco central.

Sobre uma ponte maravilhosamente arqueada (ou será uma varanda, ou mesmo uma enorme mesinha em forma de rim, dos anos cinquenta?), uma mulher remexe numa grande carteira amarela. Deixa cair tudo porque tenta, atabalhoadamente, enfiar lá para dentro o que lhe caiu. Depois, dois homens olham dali para baixo, bandidos misteriosos; um deles parece Humphrey Bogart no aeroporto coberto de nevoeiro de *Casablanca*. Mais tarde, jazem em catres estreitos, à semelhança dos anões da Branca de Neve, dez indivíduos em camisas de dormir brancas, longas e largas. Levantam-se, cada um deles pega numa das dez candeiazinhas penduradas à cabeceira, percorrem lentamente o palco, procurando algo, e voltam a deitar-se. Como bonecos teimosos, ou: a vida é uma repetição banal e aborrecida. Entre eles, petrificado, um indivíduo apoiado numa bengala. Uma alusão ao salmo: "O Senhor é o meu pastor"?

No mesmo palco, surgem, depois, holofotes suspensos do tecto, cuja luz aumenta e diminui, progressivamente. Dos altifalantes ressoa o ruído da rua. Um dragão chinês, com o longo corpo branco apenas coberto de dizeres, não tão colorido como os monstros de ano novo em Hong-Kong, vai deslizando por trás dos actores quase imóveis, que conversam na linguagem dos surdos-mudos, em direcção ao imperador chinês que tinha caído morto, com o tronco trespassado de lanças. Um dragão enlutado.

Um cavaleiro de armadura, com a viseira fechada, não de um dragão, mas de uma pantera coquete, possivelmente da prima dona da sua espécie (Greger Hansen), aproxima-se: o *Parsifal* de Wagner? Tal como na ópera, há, nesta cena, uma mulher, bela como Kundry, de vestido vermelho, e há sofrimento. Um homem velho que surge sempre nas obras de Wilson, uma figura central sonhadora - um duende? Agora está sentado numa gaiola: o rei Amfortas na prisão?

Mais uma (possível) alusão a Wagner. Todos esperam, inertes e cansados, a salvação, como o grupo de Wotan depois de ser privado do prato de maçãs de Freia. Vieram de algures. Depois, as criaturas de Wilson fazem os papéis de pai, mãe e filha; tio, irmã, tia. Ou atiram-se uns aos outros, despertos de uma dança de sombras enigmática e bela, sem prestar atenção aos vestidos brancos de seda e aos fraques (Moidele Bickel criou os figurinos), ou mostram a guerra. Tiros por toda a parte, gritos e correrias. O homem no palco, porém, com uma metralhadora ao ombro, permanece imóvel, está de sentinela como o soldado de Léhar na margem do Volga. Mas está postado num deserto de pedaços de papel, onde se passeia um rato branco, farejando curioso, umas vezes a quatro patas, outras acrobaticamente só nas duas patinhas traseiras cor-de-rosa. É um rato autêntico. O outro, antes, uma coisa enorme, de olhos vermelhos do tamanho de bolas de golfe, era simulado. O urso, por seu lado, não o é. Não utiliza os degraus do muro, desloca-se ao longo da parede, leve como uma pluma, em ângulo recto, atado por uma corda a Greger Hansen.

Robert Wilson oferece tudo em abundância: imagens, ruídos, textos (muito Kafka). Só que lhe falta a magia que caracterizara a encenação de *Golden Windows* (*As janelas douradas*) em Munique, da parte de *CIVIL warS* (*Guerras CIVIS*) apresentada em Colónia (e também da primeira parte de *Death Destruction & Detroit* (*Morte, destruição e Detroit*), que provocou o entusiasmo dos que a viram). Esta magia deu lugar à técnica. A força dos actores foi substituída pela fiabilidade das máquinas. A expressão "Huch!" acompanhada do reflexo rápido, de marioneta, do braço com a mão erguida, com que Libgart Schwarz impõe silêncio ao seu parceiro, não é tão perfeita como as reacções físicas de Maria Nicklisch e, muito menos, tão bem coordenada como o movimento das paredes negras que, em vez de cortinas, tiram ao espectador a visão dos palcos ou o obrigam a ver por longas frestas estreitas, acima do nível do chão.

Num destes palcos de fundo largo, excepcionalmente restringido, uma mulher escreve à máquina enquanto à sua frente, numa taça sobre a mesa, algo arde como se se tratasse de um fogo sacrificial. Na outra fresta do palco está suspenso um tapete voador com um homem em cima que, durante o voo, desenrola lentamente um letreiro: "As paisagens trespassam-me, o rio, o mar, o deserto, a areia, nas minhas veias, prenhes de MORTE". Do lado oposto, dois pares enormes de sapatos de homem, em andas, deslocam-se desajeitadamente sem saber para onde.

Paredes pintadas de branco erguem-se, em segundos, do chão; caixas negras descem sobre os actores com uma lentidão que dura minutos. Criptas abrem-se e fecham-se. Por toda a parte efeitos extremos: cenas aceleradas e ao retardador, ruídos distorcidos ou amplificados, tão intensamente que o lavar e secar de um prato soa como um trabalho de destruição, como se a guerra rebentasse todos os dias na cozinha. Duma clarabóia no tecto chovem tiras de papel branco. E o velho judeu de barbas brancas, rabino e magarefe simultaneamente, olha-nos de cima, como um fresco no tecto. O pastor?

Um triunfo da técnica, dos efeitos. Mas as histórias tão intermináveis que Wilson, até aqui, sabia contar de forma tão convincente e cheia de tensão, ficaram reduzidas a um livro de imagens de um filme: coloridas, aleatórias, fúteis. Apenas sequências sobre o tema da violência, sem densidade, sem unidade. Cada imagem: um corte. As imagens simultâneas: um grande plano com um girar da câmara. As frestas: um *zoom* do grande plano. A arte de Wilson, os seus devaneios fantásticos, irreais e, ao mesmo tempo, irritantemente reais, malévolos, que se serviam dos recursos do teatro para abrir ao espectador as janelas do espírito para as suas próprias associações, perderam a força persuasiva. O facto de Wilson se citar a si próprio, de reconhecermos o que já vimos, de pensarmos já ter visto o que é novo: tudo isto não é surpreendente. Nem sequer é irritante. Mas Wilson, que entretanto devaneia de um modo quase ubiquitário, que exibe as suas versões quase por toda a parte e as vende caras, que produz como se trabalhasse numa fábrica, segundo o modelo de Warhol, não nota, infelizmente, como esgota os seus recursos. Desta vez, o homem sensível entre os encenadores teatrais não conseguiu encontrar nem um ritmo, nem uma dramaturgia, nem unidade. Os seus sinais ópticos e acústicos não se desenvolvem, degeneram. Neste caso as imagens não se transformam em metáforas, geram confusão. E isto é irritante.

Talvez Wilson, em vez de (se) encenar outra vez, em vez de decorar imagens conhecidas com efeitos novos, devesse comprar castanhas assadas e ir passear. "Isto ajuda a pensar" – por esta vez a última palavra de Wilson.

Schlomo e Adolf no asilo da Rua Sangrenta

George Tabori estreia *Mein Kampf* no *Akademietheater*, em Viena

"Só te empanturraste, não leste nada, não aprendeste nada", é a acusação que o rabino faz ao judeu gordo. Este não pode contradizê-lo, mas afirma: viu outrora arder o amigo magro, atado a uma árvore alta, incendiado por cristãos. Cruelmente, assim ardera esse homem magro. "Eu quero arder muito tempo e com uma luz forte, para mostrar ao inimigo, e para glória de Deus. Um archote da fé. Por isso como tanto." Esta história dos judeus da Europa Oriental é contada por Elie Wiesel.

George Tabori conta, no final da sua nova peça *Mein Kampf* (*A minha luta*), estreada no *Akademietheater* de Viena, outra história: Lobkowitz, o cozinheiro despedido de um restaurante judeu está a comer um bife de galinha que acabou de cortar em pedaços com as mãos, e pede ao amigo, Schlomo Herz, para fazer como ele; este está a limpar, para o *kaddisch*, a oração aos mortos, o resto da galinha morta pelos carrascos nazis em sinal do homicídio iminente dos judeus, antes de rezar para se acalmar. "Come, Schlomo!" diz Lobkowitz, "dá forças. Quando o defeso acabar, vamos precisar de forças."

Estas últimas frases - também uma alusão à questão de Fassbinder em Frankfurt e aos processos contra Günther Rühle[1] - não estão no texto da peça. Também não fazem parte do conto *Mein Kampf* (*A minha luta*), de Tabori, que serve de modelo (muitas vezes textual) a estes cinco actos. Schlomo dá uma dentada na carne crua da galinha, mas cospe-a imediatamente em seguida, enojado. A repugnância transforma-se em pesar. Enquanto Lobkowitz mastiga, Schlomo começa a chorar.

---

[1] Referência à peça *Der Müll, die Stadt und der Tod*, de Rainer Werner Fassbinder e à malograda estreia planeada por Günther Rühle. Cf. a crítica do autor acerca desta sessão, no capítulo "Da culpa, do medo e da tristeza", pág. 82-90. (N. da T.).

George Tabori, o autor, o encenador, representa também, por doença do actor Hugo Lindinger, o papel de Lobkowitz, o cozinheiro louco, que crê ser o Eterno; que foge da realidade para o espaço, para a farsa. Foge da actualidade para o passado, para reencontrar a actualidade numa história louca.

Lobkowitz só está em cena no princípio e no fim. Abandona o palco e desiste, juntamente com Schlomo, o livreiro, de aperfeiçoar o jogo de Deus e do Homem, o mecanismo da ratoeira, quando Adolf Hitler, nascido em Braunau, nas margens do rio Inn, se acolhe ao asilo para homens, em Viena. Lobkowitz regressa pouco antes de Adolf, que Schlomo passou entretanto a tratar como um filho adoptivo, abandonar o asilo na Rua Sangrenta e de começar a derrocada final.

Um papel insignificante cabe ao austríaco louro, de calções castanhos curtos e o chapelinho. Lentamente, a medo, desce as escadas que vão do desvão até ao palco vazio, aberto até ao muro corta-fogo. Aí, onde as camas dos expatriados se deviam encontrar, há apenas calabouços subterrâneos, que fazem lembrar túmulos (cenário: Marietta Eggmann), de onde saem, em duas cenas, cabeças de homens.

Pela primeira vez, quando Hitler, rejeitado pelos professores da Academia das Belas Artes, declara a Schlomo, seu confidente, que o aconselhara a seguir a política em vez da pintura, que quer agora conquistar o mundo inteiro.

Pela segunda vez, quando a Senhora Morte, a beleza lasciva, de longo vestido branco, justo ao corpo, e uma capa negra, convida estes homens sem nome para dançar, os beija, os acaricia mortalmente.

"Ah", suspiram os condenados - e são redimidos. A Senhora Morte, que fala com sotaque da Suábia (Sonja Sutter), esbulha os cadáveres, pilha um cinto, um capuz, uma luva. Mas não veio para libertar estes desgraçados, também não está interessada nestes parcos despojos. Quer Hitler. Mas de modo nenhum morto. "Como cadáver, como vítima, ele é absolutamente mediano. Mas como agente do crime, como o efebo da foice, como anjo da morte, como assassino de massas, é um talento natural." A Senhora Morte procura um sócio eficiente. Conquista-o com um beijo, do qual Adolf naturalmente não morre. Umas núpcias diabólicas, "o princípio de uma amizade maravilhosa", a Senhora Morte cita Bogart e sobe as escadas, de braço dado com Adolf.

O período do defeso terminou. No muro branco sobressaem as suásticas, coladas pelos amigos de Hitler, jovens louros em calções curtos de cabedal, enquanto Lobkowitz é obrigado a esfregar o chão com a escova de dentes; enquanto o amigo íntimo de Hitler, Heinrich Himmlichst (o actor Heinz Zuber) mata a galinha, que fora oferecida a Schlomo pela amiga, a jovem cristã Gretchen.

"Desde que reparei pela primeira vez nos judeus, vi Viena sob uma luz diferente. Para onde quer que fosse, via judeus (...). Comecei a odiá-los", escreve Adolf Hitler no seu livro *Mein Kampf* (*A minha luta*), recordando "a escola mais dura, mas também mais sólida" da sua vida, quando vivia no Asilo de Mendicidade e no Lar Masculino no vigésimo bairro de Viena, entre 1908 e 1912.

"Eu já devia sabê-lo, mas não faz mal, foram os meus anos de aprendizagem, quando saí em passo de marcha do escritório de Kropf, procurei refúgio num café próximo, uma espelunca cheia de fumo, e os meus olhos abriram-se esbugalhados, aí vi os Shylocks, negras aves agoirentas de casacos de peles sebosos e balandraus, pouco amigos de água e sabão, cujos sovacos exalavam um fedor de vapores lúbricos, enquanto iam tragando um bife de bebé cristão", assim descreve Adolf Hitler, em *Mein Kampf* (*A minha luta*) de Tabori, os seus primeiros contactos com os judeus em Viena.

Claro, a farsa de Tabori, para a qual Stanley Walden compôs a música (reminiscências de Wagner e Klezmer, canções), conta a história dos primórdios do anti-semitismo hitleriano, por vezes eivada de humor judaico, outras de calemburgos. Tabori não se interessa pela verdade histórica. Mostra a estranha relação de amizade entre Schlomo Herzl e Hitler, o menino da mamã imaturo, histérico e sedento de poder (o actor Günter Einbrodt representa a miséria, a megalomania, também o amor, com todas as suas cesuras neuróticas), com o qual o judeu se preocupa, para quem cozinha e de quem cuida, tal como Mime faz com Siegfried, a quem chega a limpar os sapatos – aliás com o espartilho da mãe de Hitler, que o filhinho trouxe para Viena na mala.

Tabori mostra o amor mesclado de ódio, mostra carrasco e vítima, envolvidos um com o outro, perdidos. Desmascara a fé utópica na sobrevivência, defendida por Schlomo, a crença que a cultura pode impedir o crime, como uma loucura que embeleza a realidade. Schlomo, o mentiroso; Schlomo, o poeta, que só consegue falar do passado, do assassínio do pai e da mãe, com cinismo, com escárnio, para não desesperar face à realidade; ele, que só conseguira escrever no seu livro, cujo título é *Mein Kampf* (*A minha luta*), uma única frase, o final da história, a conclusão de Lobkowitz: "E se não morreram, ainda continuam vivos" – engana-se quando pensa que o seu amor será recompensado.

Embora não tenha escrito mais do que esta frase, ele sabe muito mais acerca de Hitler. Conhece as suas neuroses, presenciou as suas obsessões, compreendeu as derrotas artísticas que Hitler sofreu. Schlomo vira como Gretchen, que começara por exibir o seu belo corpo nu em frente dele, o judeu feio, viera depois a cair nas mãos do palerma louro e histérico, para acabar por voltar para ele, dando uma tampa a Hitler, depois deste ter morto a galinha, juntamente com Himmlichst. Schlomo tem que ser castigado pelo que sabe. A sua esperança é vã. O inimigo não lhe paga com amor, vinga-se dele.

"Quando começarem a queimar pássaros, vão acabar a queimar pessoas", diz Schlomo. "Precisas de mais argumentos?" pergunta Hitler. Schlomo responde: "Não." Mas tenta, mais uma vez, filosofar: "...talvez o sentido da poesia seja distrair o mal, contanto que a conservemos desperta (...). Se o final não pode ser feliz, ao menos que seja para rir." Já todos dançam a valsa. Tabori faz troça do mal, com desespero, com sabedoria, com escárnio.

Um espectáculo fantástico, maravilhoso, em que o papel central cabe a Ignaz Kirchner: Schlomo, o judeu; Schlomo, o intelectual; Schlomo, o medroso; Schlomo, o temente a Deus (mal pensa no *Kamasutra*, já ouve ressoar as trompetas do castigo); Schlomo, a mãezinha adoptiva de Hitler; Schlomo, a vítima que não serve para mártir, nem para perseguidor. Schlomo, o que ama, à mercê de Gretchen e Hitler. Ele bem afia, com prazer, a navalha da barba no tubo da salamandra, corre para Hitler, que ensaboou por toda a parte, salta para as costas do cadeirão, agarra no nariz curto de Hitler e encosta a lâmina às goelas do asqueroso sujeito, mas só corta os pêlos fracos da barba de Adolf, em vez de lhe atentar contra a vida. Schlomo ama demais os seres humanos.

Ignaz Kirchner arrasta-se, como o judeu errante. Como alguém que sofre de 2000 anos de perseguições, mas não perdeu o orgulho, pois sabe jogar com as palavras, iludir, salvar-se na linguagem, mesmo quando neste mundo, afinal, não é a palavra e sim a acção que conta. Kirchner contrai a cara vezes sem conta: nojo e tédio, desilusão, cinismo, pesar, lascívia e afecto provocam rugas diferentes. As mãos comentam, quando a boca cala. Quando fala, ouvimos o judeu já vencido murmurar obstinado, rebelde. E quando chora, Schlomo faz-nos acreditar que há 2000 anos não faz outra coisa.

Kirchner, a bela Gretchen (Leslie Malton), Sonja Sutter, Heinz Zuber e Günter Einbrodt foram muito aplaudidos. George Tabori foi ovacionado, durante um quarto de hora. Pela peça, pela encenação, que nunca perde o interesse, a coerência, que nunca se desintegra, embora oscile perigosamente entre humor e terror, calma e *clownerie* - e também pelo papel de Lobkowitz. O modo como Tabori inclina a cabeça para um desenho de Hitler, cujo título é "Cão no crepúsculo", como ele murmura, não com arrogância, mas com uma alegria infantil, levemente surpreendido, "cá está ele!", é algo que não se pode esquecer.

Sobre o portal do palco está a citação de Hölderlin que Tabori antepôs como epígrafe tanto ao conto como à peça: "Sempre brincais e gracejais? Tendes de fazê-lo, meus amigos! Isto vai-me na alma, pois só os desesperados têm de fazê-lo". *Mein Kampf* (*A minha luta*) é um jogo do desespero contra o desespero, um jogo erótico, um jogo de enganos, é uma peça de esclarecimento. E - também isto! - é o credo de George Tabori.

O tablado de Freyer e as visões de Kantor

Der gestreckte Blick de Achim Freyer e *Die Liebes- und Todesmaschine* de Tadeusz Kantor: duas estreias por ocasião da *documenta 8* em Kassel

Teatro por ocasião da *documenta* 8: Manfred Beilharz, o director do teatro estadual de Kassel, à procura da obra de arte global e do dinheiro que este projecto teatral custa. *Spiel Räume, Espaços Lúdicos*, é o título deste programa adicional. A edilidade de Kassel que, de início, deve necessariamente ter estado de acordo em fomentar generosamente este projecto deixou, de um momento para o outro, de o fazer, no dizer de Beilharz. Todavia, este não deixa de apresentar, corajosamente, na ópera e no teatro, companhias convidadas e produções próprias. Começou com a noite dedicada a Beckett, da autoria de Peter Löscher, à qual se seguiram as estreias de duas peças, uma de Achim Freyer e outra de Tadeusz Kantor.

No primeiro volume do catálogo da *documenta*, Beilharz formula qual é a intenção e o objecto desta nova instituição e atreve-se a formular uma tese arrojada: o teatro do futuro será "talvez" o "teatro dos pintores e dos artistas plásticos". Tadeusz Kantor, cenógrafo de profissão, tornado célebre mais como encenador do que como desenhador ou criador de embalagens, não é um exemplo muito feliz, pois foi, desde o início, um homem de teatro e o seu conceito geralmente não verbal de teatro foi sempre espectáculo, não uma imagem viva. Os trabalhos de Kantor estão muito mais longe de algumas invenções de Robert Wilson do que Beilharz crê.

No que respeita a Achim Freyer, é possível que Beilharz tenha razão, embora, com a sua encenação mais recente, o artista pareça afastar-se anos luz do teatro. Apesar da reflexão da luz no palco escuro, Freyer utiliza seres humanos (actores?) como robôs, como técnicos altamente disciplinados, como operários de palco obrigados a movimentar-se ritualmente.

Ao som de um zumbido electrónico, monótono, seis figuras de preto designadas pelas letras a, b, j, P e pelos algarismos 2 e 5, empurram, içam, levantam, transportam numa superfície ascendente, bastante íngreme, ripas estreitas de diferentes comprimentos, com um lado preto e outro branco, que oscilam em tons de azul, sob a iluminação ultravioleta. Os homens e as mulheres de preto, de uma lentidão como a que é postulada por Handke, constroem, com estas ripas, obviamente muito leves, uma estrutura geométrica, primeiro no chão e, depois, também no espaço. Criam, a partir da superfície, espaço, quase à semelhança do que Freyer anunciara no título desta *performance* de 85 minutos: *Der gestreckte Blick oder Die Krümmung der Fläche zum Raum* (*O olhar alongado ou A curvatura da superfície no espaço*).

Assiste-se a puxar, marchar, praticar ginástica e balançar, com ou sem a carga luminosa: só o olhar do espectador não é alongado, não é alargado. Pacientemente, ele espera o final (muitos abandonaram nesta altura, prematuramente, o olhar ainda não alongado); alegra-se com uma pequena surpresa, uma recta que reflecte uma luz cor-de-laranja, e admira a exactidão com que uma tira de tecido, descida do desvão, iluminada a vermelho, adquire formas sempre diferentes.

Achim Freyer estava sentado na plateia e observava atentamente se tudo estava no lugar certo. Tadeusz

Kantor costuma estar sempre no palco a tomar conta, em todas as representações do seu teatro "*Cricot*": como o primeiro e o mais importante espectador, como director, como encenador. Nunca antes vira Kantor tão tenso, tão empenhado (e nervoso) como durante esta estreia de *Die Liebes- und Todesmaschine* (*A máquina de amor e de morte*), produzida com o apoio das cidades de Milão e Palermo, onde o espectáculo poderá ser visto em Junho e Outubro. Kantor está sentado no proscénio, à esquerda; mais tarde, quando a "desconhecida", uma *vamp* loira com um vestido de malha preto, colado ao corpo, lhe tira a cadeira rolante preta marca Thonet, Kantor fica de pé, ousando adiantar-se pelo palco, pelo espectáculo adentro, marca o compasso da música com o indicador da mão direita, dá a entrada ao técnico de som sentado em frente dos dois gravadores, murmura, acena, dá achegas para a actuação. Kantor é o acontecimento deste espectáculo.

Este artista, que participara em 1959 na *documenta 2*, mantém-se fiel a si próprio, demonstra, com 72 anos de idade, mais uma vez, à plateia iluminada, que o seu "teatro da morte" é um espectáculo, uma projecção dos seus pensamentos e recordações, produzida com actores, embora desta vez tenha utilizado um texto como base: o drama simbolista de Maurice Maeterlinck *La Mort de Tintagile* (*A morte de Tintagiles*). Kantor regressa, com este trabalho, às suas origens e estabelece, simultaneamente, a ligação com a actualidade. Em 1937, ele encenara esta peça pela primeira vez, no clube de estudantes da Academia das Belas Artes de Cracóvia, com a sua companhia de teatro "*Théâtre Ephémère/ et Mécanique/ de Poupées*".

Vêm desta época as reminiscências do pintor e artista gráfico Oskar Schlemmer, os bonecos de madeira, as figuras de metal de movimentos mecânicos. Mas a traição, a morte, que espreitam os artistas de todos os lados; o facto de até mesmo as figuras inanimadas de madeira serem destruídas na primeira parte; da segunda parte ser uma variação da história, o jovem Tintagile, um pastor, e a noiva, ele a cavalo, sentado numa armação móvel com uma cabeça de cavalo branco, ela deitada num trenó, ele acompanhado de coveiros de libré negra, ela puxada por três bruxas vestidas de negro; de todos estarem mortos e se cumprimentarem com olhares, com um aceno, como se o amor os ressuscitasse para a vida: tudo isto lembra o teatro de Kantor dos anos setenta e oitenta, que era, todavia, mais luxuoso e mais intenso do que esta pequena produção. Kantor manipula, mais uma vez, a morte que, para ele, não é nem mais nem menos que um *objet trouvé*, variado, ritualisado. Já conhecemos estes cortejos fúnebres em círculo, também conhecemos os bonecos, os disfarces, as cadeiras... as danças macabras.

E, no entanto, este curto espectáculo de apenas 40 minutos tem um carácter especial. É muito coeso, denso. Nada nele parece aleatório. Embora, – como todas as criações cénicas do polaco – deixe ao espectador liberdade para as suas próprias associações, para a sua própria interpretação dos movimentos, das imagens, da colagem musical, ninguém se pode esquivar aos pesadelos de Kantor, onde chegam vozes do exterior (o texto de Maeterlinck), como se a vida chamasse a morte, ninguém pode resistir a este vórtice.

Freyer foi pateado... Kantor entusiasticamente aplaudido.

Viagens pelo mundo e pelas almas

Antoine Vitez encena *Le soulier de satin* de Paul Claudel, no 41.º Festival de Avinhão

No pátio do palácio não há qualquer decoração. Yannis Kokkos construiu apenas, em frente da fachada gótica, uma superfície semicircular, azul como o mar que Claudel considera sempre "fundo materno", tanto nos seus dramas como nas suas grandes odes. O mar é símbolo também do espírito, da criação e da decomposição, do devir e da destruição. Sobre este pódio está um estrado de madeira, quadrado, grande, muito baixo, caso necessário apenas mobilado com algumas cadeiras singelas. À volta e sobre o palco, os acessórios, minúsculos como num teatro de bonecos: a armada espanhola, tão diminuta que qualquer criança poderia brincar com ela na banheira. Casas, palácios, fortalezas de cartão, que não chegam à altura de um homem. Por cima, a lua, o sol e as estrelas. Além disso, na cena passada na corte do rei, duas esferas: a terra e o céu. Kokkos compreendeu Claudel, para quem o horizonte tem dois significados: uma linha frágil, a perder de vista (aliás também na música) e, sobretudo, uma esfera.

Aqui, neste estrado, que representa o teatro e o mundo, só a luz mostra onde nos encontramos. Por vezes cintila, sem cor e fria, evoca a fortaleza de Mogadouro, em cujos muros se projectam as sombras enormes de Dom Camille e Dom Rodrigue, os rivais pelo amor de Doña Prouhèze. Outras vezes brilha vermelha, cor de sangue, a hospedaria africana. Azul, ondulando, o mar no mar, de um verde fresco, os trópicos. Aqui se desenrolam a vida e a morte, o amor torna-se um sonho, o ódio um pesadelo. Aqui começa e aqui termina a viagem de Claudel pelos mares e pelas almas dos seres que descreve.

Sem pressa, sem ruído, até mesmo sem pausas entre as numerosas cenas, Vitez expõe a acção. Como uma torrente, primeiro correndo suavemente, depois impetuosamente, assim se cumpre o destino dos dois amantes, o drama de Prouhèze e Rodrigue, a mulher casada e o amante a quem nunca se chega a entregar e de quem, apesar disso, se encontra tão próxima como de mais ninguém. E também assim cresce a catástrofe mundial que acaba por deflagrar, com a guerra, a tortura e a pilhagem: a Europa, a América, o Japão e a China na época da Reforma e dos primórdios do colonialismo.

Antoine Vitez compara, num pequeno artigo do programa, *Le soulier de satin* (*O sapato de cetim*) com a obra de Jules Verne e o romance de Marcel Proust.

À procura do mundo e do tempo. Além disso, para Vitez, a vida de Claudel é a chave para entender este drama monumental, parece mesmo que foi esse o pensamento que deu origem a esta encenação. O autor e aqueles que lhe eram caros estão sempre presentes.

Claudel, poeta e diplomata, queria provavelmente, com a sua obra, não só servir o seu Deus que voltara a encontrar em idade avançada. Também era sua intenção narrar a sua vida, transposta para o plano artístico. Ele narra os seus próprios desvios do bom caminho, a sua busca. Vitez recorda, com toda a razão, a polaca que Claudel conhecera numa viagem de navio para a China e de quem teve uma filha ilegítima; evoca a irmã de Claudel, Camille, a amante de Auguste Rodin, que, excluída pela família por causa desta ligação, morreu num manicómio perto de Avinhão.

Mas a encenação evita tudo o que possa levar a conclusões precipitadas, erradas, ou a generalizações triviais modernistas. Vitez também não concebe as personagens, que naturalmente são portadoras de ideias, como fantoches. É certo que estamos em presença do tom elevado, do grande gesto, – afinal este texto poético, eloquente, que percorre o espaço e os tempos, carece de acção, tudo é palavra. Mas raramente nos divertimos tanto com o humor de Claudel, rimos tanto com as suas cenas populares, como agora no palácio papal.

Nenhuma das figuras é posta sobre um pedestal, nem sequer Doña Prouhèze. A casta, a pura, a santa, não é imaculada, não é angelical, na interpretação de Ludmila

Mikaël, uma das estrelas do teatro francês e, no papel de Ysé, também da encenação que Vitez fizera de *Partage du Midi* (*O meridiano do meio-dia*) de Claudel, já em 1975.

É bela, é coquete, espirituosa, encantadora. E sabe-o; serve-se dos seus encantos. A despedida de Camille, o espírito que tudo nega e, tal como o holandês de Wagner no *Navio Fantasma*, precisa de um anjo redentor, este adeus inicial, Prouhèze não o diz bruscamente, nem sequer decididamente. Embora resista ao amor deste homem, pois está entusiasmadíssima pelo seu Rodrigue (a princípio ainda muito fisicamente), não quer apagar completa e definitivamente a chama de amor que arde no coração e na cabeça de Camille. Uma brasa deve manter-se incandescente nele, cujo papel é representado por Robin Renucci, que não é nada desagradável, mas antes um desadaptado impetuoso, viril, um aventureiro.

Um aventureiro é também Rodrigue. Mas Didier Sandre, alto e elegante, bem parecido como era Gérard Philipe, reage com mais suavidade, mais flexibilidade. Só a desgraça - a perda de Prouhèze, as feridas que lhe foram infligidas pelos inimigos e pelos amigos - modifica Rodrigue. Torna-se velho e feio. Os cabelos grisalhos e ralos, sujo, acorrentado, jaz por terra. Um homem velho, cujos bens os seus verdugos tiram à sorte.

Uma figura lastimável, que só em face da morte afirma ser livre. Algumas espectadoras soluçaram ao assistir a esta visão do gólgota de Claudel. Então, de repente, ressoa um tiro de canhão, o sinal combinado que a filha de Prouhèze, Sept-Épées, gerada com Camille depois da morte de Pelayo, a imagem de Rodrigue e, por isso, reconhecida como filha por este, conseguiu fugir a bordo do navio *Juan d'Austria*. "A minha filha está salva!" exclama Didier Sandre, feliz, na escuridão da noite. Eram um quarto para as cinco da manhã, a lua brilhava dourada, os espectadores agasalhados com anoraques, capas, mantas de lã, suspiraram antes de aplaudirem durante meia hora, de pé.

Antoine Vitez pôs em cena imagens maravilhosas. Cenas, com as quais outros encenadores tiveram as maiores dificuldades, causam uma impressão tão simplesmente genuína, que é quase impossível imaginá-las representadas de outra maneira. Por exemplo os diálogos entre o anjo da guarda e Doña Prouhèze ou o monólogo da lua. O anjo é um homem de chapéu e fato. Só as grandes asas de penas brancas revelam a sua origem e a sua missão de salvar a alma de Prouhèze. Quando lhe anuncia a morte, corta um fio fino, o cordão umbilical divino. E a lua é uma mulher com um luxuoso vestido branco prateado, à moda da etiqueta da corte do rei Filipe. Uma prima-dona.

E, o que me fascinou mais neste trabalho, a horda de títeres pequeno-burgueses, burgueses, cortesãos: os ignorantes inchados; o poderoso rei; o chanceler intrigante e os seus ministros, pequenas marionetas debatendo-se nas suas mãos; os professores, que promovem "o pensamento moderno" que tem "de ser igual em tudo ao antigo", os pescadores atrevidos, indiscretos, que se fazem de parvos. Vitez encena teatro popular, para instruir e divertir, muito longe dos mistérios que são as encenações alemãs de Claudel.

Embora haja pouco para ver, – para além dos efeitos de luz, dos magníficos e preciosos figurinos (também da autoria de Kokkos), que se enfunam ao vento *mistral* – há muito para descobrir, quando se sabe ouvir. A qualidade está na perfeição da encenação, no facto de Vitez renunciar a impor vivacidade cénica, acção, à riqueza metafórica da linguagem maravilhosamente articulada.

"Escutem, não tussam e tentem compreender um pouco", o apresentador adverte assim os espectadores, logo no primeiro dia. Estes deviam levar a sério este conselho. Quem escutar com atenção, quem rir e (possivelmente) chorar, compreenderá certamente uma coisa, mesmo que adormeça na segunda noite, de cerca de sete horas: que nós, como as figuras criadas por Claudel, somos responsáveis pelo que nos acontece a nós e ao mundo. De repente, Claudel está bem próximo de Sartre.

No caminho da luz

Peter Stein põe em cena *Phèdre* de Racine, no teatro *Schaubühne*, em Berlim

A maldição dos deuses é um raio de luz. Vindo bem lá do alto, infiltra-se no palácio de Teseu, raia a cúpula negra e ilumina fracamente a grande sala redonda com cinco portas largas, das quais apenas duas se podem abrir, sala essa que se alarga na direcção do proscénio que constitui um grande arco de portão. O lugar onde a acção se desenrola durante quatro actos: uma prisão soturna, luxuosa, um compartimento num labirinto minóico. Fedra arrasta-se de uma sala rubra de sangue, de ódio, de amor, até aqui. Aríquia sobe do porão aberto, Hipólito entra, apressado, vindo de um corredor cinzento, e só Teseu, o rei, passa pelo portão central, do dia para a noite.

O raio fino brilha sempre neste poço donde não é possível escapar, lança uma mancha redonda no chão de embutidos de madeira, desloca-se da esquerda para a direita, como o sol lá fora. Este ponto luminoso é sagrado e maldito. Só quem é de ascendência real se atreve até ele. Só estes podem pisá-lo e só quando falam dos deuses que amaldiçoam esta casa com o amor.

Teseu e os seus, – o filho altivo, Hipólito, a vergôntea da rainha das amazonas, Antíope, e Fedra, esposa de Teseu e filha do rei Minos – todos eles são submetidos ao jugo do amor, humilhados e, por fim, aniquilados. É esta luz branca, fria, que ao incidir sobre a couraça dourada do jovem filho do rei ou sobre o manto branco, o sumptuoso uniforme de gala do rei, curto à moda antiga, ilumina a sala toda, é nesta luz que Fedra se refugia para se lamentar e para gritar: acerca do amor e pelo amor.

Peter Stein e o cenógrafo Lucio Fanti utilizam recursos tão parcos como singelos, singularmente mais do que transparentes e, ao mesmo tempo, imprecisos, míticos, bruxuleantes.

Em breve se torna evidente que, neste lugar amaldiçoado, a família real - da qual faz parte a princesa cativa Aríquia - procura corresponder às expectativas dos deuses e do público da corte, para o qual Racine escrevia. Prisioneiras das atitudes, sintonizadas para serem inacessíveis, incapazes de estabelecer contacto umas com as outras, de se consolarem, de confiarem, estas figuras cumprem, mesmo na encenação de Stein, a doutrina clássica da "*bienséance*": comportam-se e falam como deve ser. Pois, naturalmente, os gemidos de ansiedade pela morte, os suspiros de Fedra, com que a tragédia começa e com que termina, são estilização, máscara, não são copiados da vida, não se distinguem, pois, das imagens que os dois homens constroem de si próprios.

Ernst Stötzner, no papel do filho do rei, alto, bem parecido, mas com um ar ligeiramente pateta, as pernas e os braços pintados de vermelho como os índios, imobiliza-se repetidas vezes, com a sola de um pé descalço firme no chão e o outro quase no ar, os braços afastados do tronco, como uma escultura de Hermes: o mensageiro dos deuses ou o anjo da paz, tanto faz. Incapaz de se exprimir, pois o grito não é comportamento próprio, rejeita, com as palmas das mãos levantadas, o corpo inclinado para trás, a boca aberta numa recusa muda, tanto o amor de Fedra como as acusações de Teseu. E este, o actor Branko Samarovski, avança como o comendador de Mozart, fica parado, com a cara e os membros maquilhados de branco, como o busto em mármore de um césar. Mantendo o autodomínio, rígido, cai lentamente para o lado, no decorrer do relato que Terâmenes faz da morte de Hipólito, e despedaça-se, ao cair do pedestal que erguera para si próprio, como se não fosse mais do que um bloco de pedra esculpido. Braços, pernas, cabeça: tudo parece partido.

Enquanto Alexander Lang, na encenação que fez de *Phèdre* (*Fedra*), em Munique, quebrou o aspecto patético através da ironia, Stein põe-no em evidência. Em ambas as encenações se reconhece que as imagens construídas de si próprio não passam de quimeras. Só que Lang se interessa, para além disso, pelas raízes desta auto-restrição, desta auto-ilusão; encenou também as pressões sociais a que as figuras de Racine estão sujeitas quando actuam, se revoltam ou se submetem ao seu destino.

Stein, pelo contrário, submete-se em primeiro lugar à fascinação das imagens belas. Põe em cena o par Fedra-Enone, a rainha e a sua confidente, as actrizes Jutta Lampe e Libgart Schwarz, como se se tratasse de uma imagem viva, plangente, do Nazareno; lisonjeia Hipólito, representado por Stötzner, com a atitude infantil, simpática, de mártir de um S. Sebastião, como todos o conhecemos das imagens dos altares; coloca Teseu num templo. Stein quer a bela ilusão, a mentira, particularmente bela, particularmente fria, particularmente alheia à vida, para, no final, acabar por revelar uma utopia.

Não é Fedra que é o reverso desta sociedade. Ela, que luta contra o seu destino, que começa por amar apaixonadamente e, mais tarde, se enfurece apaixonadamente contra o homem que não só teve coragem de a repudiar, mas também – e esta é a pior humilhação – se apaixonou por outra mulher, não mostra uma alternativa. Peter Stein quer romper com a estreiteza pomposa de Teseu. Só que esta mensagem surge de repente, inesperadamente, e é, por sua vez, mítica e alheia à realidade. Não há, pois, um mensageiro a cavalo que providencie um final feliz, não há um *deus ex machina* que incuta a esperança, é o próprio Teseu que indica a si próprio (e ao público) a senda ainda misteriosa para sair da rigidez sem esperança, da autolimitação, a senda para a verdade, para uma possível autodeterminação.

A morte do filho, que ele próprio provocou com a sua maldição, além disso, os suicídios de Enone e Fedra, tornam Teseu clarividente. Reconhece que a luz dos deuses era escuridão e que o homem não deve almejar, pedir, implorar a faculdade do conhecimento, a liberdade. Deve arrebatá-la.

A *Phèdre* de Stein termina com uma apoteose. Com dois movimentos rápidos, Samarovski liberta-se da carapaça pomposa e fica nu em cena. O portal do meio abre-se, gira para o fundo do palco. O espaço torna-se amplo, largo e cheio de sol; o nevoeiro, que Chéreau utilizara na encenação dos *Nibelungos*, alastra-se pelo chão. Teseu sai lentamente, inseguro, sem saber onde vai encontrar o filho a cujo sangue quer unir as suas lágrimas. Enquanto ainda procura, enquanto Terâmenes (o actor Gerd Wameling) permanece mudo sob o arco do proscénio, a cúpula negra fende-se em dois pedaços como se um raio tivesse atingido o palácio de Troizene. Teseu não se vira, o castigo dos deuses não lhe interessa. Decidido, abandona o covil da mentira. Adão à procura do paraíso. Já não confia nos deuses, confia em si próprio, no homem. É livre. De novo, finalmente.

Não é decerto por acaso que Terâmenes é o único que Moidele Bickel não vestiu pelo modelo ateniense, mas antes como se frequentasse a corte de Luís XIV. Além disso, usa no início uma elegante bengala, não para se apoiar, mas com a qual brinca. Não chega a bater três vezes no chão, para dar início ao espectáculo, como acontecera na encenação parisiense da *Bérénice* por Klaus Michael Grüber. Mas que o poeta, que este texto, que a própria peça, afinal, abriu os olhos a Teseu (como deve abrir os do espectador), exactamente porque Terâmenes também é o mensageiro da desventura que, com o relato da morte atroz de Hipólito, põe a descoberto as mentiras e os enredos emocionais de todos, desfazendo assim também a maldição do amor, mostra como Stein ainda entende a arte como meio de esclarecimento.

Porém, tal como Lucio Fanti não conseguiu alcançar a frieza severa da cúpula que Gilles Aillaud concebera para a encenação da *Bérénice*, também a *Phèdre* de Stein não chega ao nível da festa da linguagem encenada por Grüber, ao seu sonho de inutilidade e de morte, ou do projecto arrojado de Lang. Ao trabalho de Stein falta coerência. O encenador não confiou apenas na linguagem, como Grüber (o que a tradução de Simon Werle teria permitido), nem tem uma concepção intelectual semelhante a Lang. Stein decora o espaço com os actores. E isto torna-se maçador ao fim de pouco tempo, por mais belo que seja o gemer e o bramir de Jutta Lampe, por mais que Libgart Schwarz seduza e sofra. Ambas as actrizes (além disso também Imogen Kogge no papel de Aríquia) vão, por vezes, ao encontro da melodia de Racine na tradução de Werle, dão forma à mentira do desespero e do ódio, mas Samarovski só grita, e Stötzner é lânguido demais.

Este espectáculo não é irritante, mas acaba por confirmar o (pre)conceito de Lessing acerca das obras de Racine como "as coisas mais nuas, mais desenxabidas, mais falhas do elemento trágico". Fosse qual fosse a intenção de Peter Stein com a encenação de *Phèdre* - e é isso mesmo que não ficamos a saber, apesar do final, - uma coisa ele não deve ter querido: demonstrar que esta tragédia não é susceptível de ser levada à cena ou, se é encenada, que é supérflua nos repertórios dos teatros alemães.

A negação da apoteose

Hans Lietzau encena *Djadja Vanja* de Anton Tchekov, no teatro *Kammerspiele*, em Munique

Encenar pode ter dois significados: encobrir ou pôr a descoberto, esconder ou exibir. Ambos os processos são explicativos, na melhor hipótese. Quando se trata de pôr em cena Tchekov, estamos habituados a que se cale mais do que se diga; a que as personagens ostentem um pesar distinto e que o seu sofrimento se manifeste apenas por alusões, sinais disfarçados, reprimidos, internalizados de dor e de desesperança. Sobretudo os realizadores alemães procuram nos dramas de Tchekov a vida interior das figuras, cultivando a melancolia.

No caso de *Djadja Vanja* (*O tio Vânia*), a que Tchekov deu o subtítulo de "Cenas da vida campestre em quatro actos", podem argumentar com a carta do poeta para a actriz O. L. Knipper. A 2 de Janeiro de 1900, Tchekov escreve-lhe de Ialta que aconselhara Meyerhold "a não exagerar na representação das figuras nervosas. A maioria das pessoas é nervosa, a maioria sofre, a minoria sente a dor profunda, mas onde, onde nas ruas e nas casas, se vêem pessoas a correr de um lado para o outro, a saltar, a deitar as mãos à cabeça? O sofrimento deve ser representado tal como se manifesta na vida real, isto é, não com as mãos e os pés, mas no tom de voz, no olhar; não com gestos furiosos, mas com elegância."

Também Hans Lietzau confia nos olhares, nos tons de voz, nos pequenos gestos, não desistindo, todavia, dos arrebatamentos. Manifesta a dor. Quando o clamar nas cabeças destas figuras solitárias se apodera do corpo e, exigindo cada vez mais espaço, o faz explodir, acaba-se a contenção, a graciosidade. Nestas alturas, todos perdem as estribeiras. Nestes momentos, confessam a si próprios como são enfadonhos, desgraçados, como se acham insignificantes uns aos outros (e a si próprios).

Uma tempestade aproxima-se da quinta de Serebrjakov. Por enquanto, ainda a ama Marina está sentada, calmamente, na sala ampla, cor-de-rosa, ao sol, fazendo malha (cenário de Eyio Toffolutti). Por enquanto, ainda o médico Astrov se passeia pela casa nervoso, mas em silêncio, espreita, curioso, pela greta entre as cortinas de gaze que separam a sala de jantar; mas, lentamente, a cena vai escurecendo (tal como o resto do teatro). Helmut Griem, de bigode farfalhudo, limpa o suor do rosto. Está abafado. O Tio Vânia entra, todo bem arranjado com um grande laço colorido sob o colarinho da camisa branca. Também ele sua, também ele está nervoso, mais do que Astrov, pois o Tio Vânia, que até aqui fora um homem bonacheirão, trabalhador, está zangado. Um vulcão antes da erupção.

Ainda antes da entrada de Serebrjakov, o elegante professor jubilado - que Vânia e Sónia, a filha do primeiro casamento de Serebrjakov com a irmã de Vânia, auxiliaram financeiramente durante anos, e que agora quer vir, com a jovem esposa Jelena, passar o resto da vida na quinta -, já Vânia o ofendeu, fazendo troça dele. Só por alusões, mas tão mordazes e cínicas, que todos são levados a reconhecer como esta vivacidade excitada pode transformar-se, rapidamente, em agressão, até mesmo física.

Lietzau não recua perante a revolta, a mímica de raiva e nem mesmo o humor cáustico, autodestruidor deste texto. Finalmente compreendemos porque é que Tchekov considerava as suas peças comédias. Este *Tio Vânia* é horrivelmente cómico. Que há de mais triste e, ao mesmo tempo, de mais divertido do que observar e escutar seres que já nada têm a esperar da vida, do futuro, mas que continuam a comportar-se como se tudo estivesse sob controlo, como se continuassem a ser senhores da sua própria existência, enquanto que, de facto, são já só seres à deriva, que vão vivendo sem esperança à espera do fim, como as personagens de Beckett e de Thomas Bernhard.

Inconscientemente, Marina vai vegetando. Como um autómato, aconselha a mesma tisana para qualquer tipo de mal, seja ele do corpo ou da alma, e nem sequer está já disposta a levantar a mão das agulhas de tricô, para acariciar a pobre Sónia, que soluça a seus pés, pois ama Astrov que não lhe corresponde. Com plena consciência disso, Vânia e Astrov destroem-se a si próprios, bebem até perderem a razão para não terem de continuar a encarar o que perderam e como o fizeram: eles próprios e a sua utopia de vida. Vânia acreditara de facto, até à visita do cunhado, na missão que lhe coubera de servir directamente a ciência com o seu trabalho, e vê-se agora perante 47 anos de uma vida sem sentido. Astrov, imbuído de espírito de sacrifício, aferrara-se a sério à esperança de estar a fazer algo pelo futuro da humanidade com os seus viveiros, os novos bosques, e acaba por ver como os camponeses conduzem o gado pelas plantações verdes.

Enquanto os mais velhos ficaram paralisados na mentira ou na modéstia; enquanto Marina (Doris Schade, de uma cor acinzentada, murmurando lenta e serenamente as palavras, raramente erguendo o olhar para com quem fala), só se interessa pela sua lã e pelas horas fixas das refeições; enquanto Maria Wassiljewna, a mãe de Vânia (Maria Nicklisch, no papel de mulher emancipada, de brilhantina no cabelo e boquilha), se refugia nos seus folhetos; enquanto Serebrjakov fica satisfeito quando pode atormentar a mulher e a filha com as suas doenças, a idade, as exigências, (Rolf Boysen, um extraordinário velho rezingão, um grande senhor e um grande egoísta), os dois jovens sofrem com o vazio e, pela última vez, disparatam. Consigo próprios e com os outros. Vânia grita de desespero, bate com a cabeça ébria contra uma coluna estreita de madeira; mas a cabeça não rebenta: não consegue libertar-se das suas reflexões inúteis sobre a falta de sentido da vida. Só o trabalho, crê, o poderá ainda salvar. Claus Eberth representa com uma clareza extraordinária o papel de um personagem ferido de morte, que tem de viver.

Ainda antes da partida dos intrusos, o tio Vânia senta-se à mesa e começa a fazer contas. Desassossegado, remexe-se na cadeira, de um lado para o outro, o olhar vagueia irrequieto, a voz rouca fraqueja. Não é louco, é apenas tão cómico, tão esquisito como os outros, dissera-lhe Astrov (Griem representa o papel com um pouco de afectação e presunção a mais, com susceptibilidade a menos, pouco interrogativo). Vânia acaba por aceitar a loucura como um estado natural, deixa de se admirar porque é que ninguém se excita com o seu falhado atentado contra a vida de Serebrjakov.

Para Lietzau os homens são – todos eles, até o velho professor, este mais que todos, exactamente porque se instalou com tanta robustez e convicção na mentira, fracos, falhados piegas, egoístas revoltados e náufragos. As mulheres já são diferentes. Não sendo menos infelizes do que os homens, sabem conformar-se na *infelicidade*. Aceitam-na e tentam apenas não perder a dignidade: por isso, Jelena, a bela segunda mulher de Serebrjakov (Elisabeth Augustin: coquete, confiante em si própria, sensível, senhora, criança, sedutora e esposa ansiosa, a um tempo), não se deixa seduzir por Astrov, embora pressinta que, com ele, poderia viver ao menos algumas horas de paixão. Crê, todavia, que o seu bom nome exige que fique com o velho déspota que outrora imaginara amar. Por isso Sónia não se declara ao médico a quem ama, mas que não a deseja, porque só tem olhos para as pessoas bonitas. Jelena resigna-se, Sónia põe as suas esperanças na vida depois da morte, na justiça divina.

Como uma descrição para uma criança, numa missa infantil, assim descreve Sónia o paraíso a Vânia. (Friederike Kammer, uma actriz maravilhosamente suave, severa, muito veemente.) O que, para as três irmãs de Tchekov, fora o grito de esperança "Para Moscovo! Para Moscovo!", é agora para Sónia e Vânia: "Repousaremos!" Até Maria Wassiljewna, ao ouvir esta palavra, deixa tombar no colo a brochura com os artigos sobre a emancipação feminina; a actriz Maria Nicklisch começa por inclinar a cabeça na direcção dos dois interlocutores, para conseguir ouvi-los, depois vira o corpo nessa direcção, para os ver falar. Também a ela lhe resta apenas este fraco consolo, que talvez torne esta vida suportável.

E há algo mais que Lietzau confere às duas jovens mulheres: solidariedade. Elas, que a princípio não trocam uma palavra, que se evitam, tornam-se cúmplices no infortúnio. É certo que Jelena é a mais forte, mas também ela se expõe, precisamente porque faz as suas confidências à filha do marido, tal como Sónia, que confia à rival no amor de Astrov os seus tormentos por o médico não sentir inclinação por ela. Depois disso, basta uma troca de olhares entre as duas, para se estabelecer um entendimento sobre os acontecimentos e a respectiva apreciação.

Eis os olhares que Tchekov desejara. Foram frequentes. Lietzau, que exprime a dor, também a esconde. Quando Eberth entra na sala com um ramo de rosas, encontrando Jelena e Astrov abraçados, finge que se feriu num espinho. Durante minutos, chupa o dedo como uma criança, só para não ter de gritar bem alto a sua humilhação. Quando Astrov fala entusiasmado de Jelena, Sónia não suspira, baixa as pálpebras.

"Quando uma pessoa, numa dada situação descrita, é tão moderada nos gestos quanto possível, a isto se chama arte", assim o formulou Tchekov. É fácil provar que, neste sentido, Lietzau não trabalhou, de modo algum, com moderação. Mas nesta encenação de duas horas, sem pausa, célere, carregada de tensão, obviamente ele tão-pouco pretendeu compor uma sinfonia de suspiros ou fazer a coreografia da frieza. Queria mostrar no palco a vida, tal como ela é: mesquinha, pequena, sem esperança e *horrivelmente* cómica. A encenação de Lietzau é isenta de mistério, não glorifica. É clara e transparente, conduz os olhares para o ser humano. Numa época em que a falta de clareza do pensamento, o desviar da atenção dos conteúdos são, para muitos, arte, isto pode ser incómodo. E além disso não é fácil rir do ser humano... e assustar-se.

A revolta como exercício artístico

O monólogo de Penthesilea representado por Edith Clever na encenação de Hans Jürgen Syberberg

Quem duvidaria, depois desta noite, que Edith Clever é uma das mais talentosas e fascinantes actrizes alemãs? A quem ocorreria outra, capaz de estar quatro horas e meia sozinha num palco, sem perder, por um momento que fosse, a intensidade, sem nunca quebrar a tensão – nem a tensão física, nem a outra, a que mantém a coesão das palavras, das frases, dos pensamentos.

A Clever sabe carregar as palavras, pô-las sob tensão, sabe uivar os iis e rasgar abismos com o som dos uus, neles se afundando, se perdendo. Grita contra o orco e os infernos, ganindo como uma cadela ferida, e cantando o amor e o desejo, como uma menina virgem, com os olhos estreitos muito abertos, fulgurantes de alegria. Para, no momento seguinte, parecer já pálida, velha e marcial, o corpo magro envolto no fato preto, como numa armadura reluzente de aço. A dada altura, e esta é a cena mais emocionante do espectáculo, transforma-se numa fúria, uma megera, uma máquina bélica: na vigésima cena da peça de Kleist, Penthesileia evoca toda a "pompa trágica da guerra". Edith Clever: uma jovem bruxa, uma amante louca, ansiosa pela morte.

Uma leitura - em vez duma encenação? Hans Jürgen Syberberg espalha pelo palco adereços com função associativa: bustos, figuras, máscaras mortuárias; Goethe e Kleist. Mas tudo isto não resulta numa interpretação. E o vocabulário dos signos, que ele (juntamente com Edith Clever) inventou para as palavras, reduplica apenas o texto. Quando a Clever fala da flecha do Amor que atingiu Penthesilea, o braço direito descreve um grande círculo sobre a cabeça, para ir cair depois, lentamente, com o indicador espetado sobre o peito esquerdo, sobre o coração. Quando evoca as asas, o andar torna-se flutuante, os braços afastados do corpo. Se anuncia uma luta de vida ou de morte, apaga uma vela ao falar da "morte" e mantém a segunda acesa na outra mão, embora tivesse, inicialmente, intenção de apagar também esta. As reduplicações de Syberberg e Clever, estas tautologias gestuais, desviam a atenção da linguagem de Kleist e da violência verbal de Edith Clever.

Enquanto a actriz recita os relatos dos mensageiros, os monólogos e os curtos diálogos, o ouvinte e *espectador* não acha falta dos outros personagens, embora o desejo de a ver rodeada de artistas de igual valor vá aumentando; mas no diálogo entre Penthesilea e Aquiles (15ª cena), Edith Clever já não consegue dar expressão a ambas as personagens e aos seus sentimentos muito ambíguos (que unem fatalmente Aquiles e Penthesilea). Ambas *querem amar*, entregar-se, ser, pois, vencidas e *vêem-se obrigadas*, segundo a lei dos respectivos estados, a vencer. Nesta cena, ficou mais claro que em qualquer outra anterior ou ulterior, que a *Penthesilea* de Kleist não pode ser simplesmente reduzida a um monólogo. *Penthesilea* é um drama.

Edith Clever e Hans Jürgen Syberberg foram entusiasticamente aplaudidos, após as cinco horas de espectáculo; e poucos espectadores se escaparam nas três pausas que vinham anunciadas nos programas com a hora exacta, como em Bayreuth. Cinco horas de celebração escoaram-se, em que a Clever começou por estar mais fraca, mais agitada do que na estreia em Paris, mas em que melhorou extraordinariamente a sua actuação, acabando por conseguir transmitir uma interpretação, neste recital artisticamente artificial que não é, de facto, uma encenação. Fomos levados a compreender o significado do que acontece quando esta mulher abjura a lei do estado das amazonas para, finalmente, desenterrar do peito "um sentimento devastador". Penthesilea morre com quatro exclamações "So!" ("Assim!"). Para cada "o", a Clever encontrou um som diferente. Um que lamenta; um que ambiciona; um que ama; e um que se entrega.

1988

Lulu – uma mulher, uma criança, uma utopia

Peter Zadek leva à cena a versão primitiva de *Die Büchse der Pandora* de Frank Wedekind, no teatro *Deutsches Schauspielhaus*, em Hamburgo

"Sonhei que caíra nas mãos de um tarado sexual", diz ela. Os olhos azuis brilham, felizes, ávidos. Como se a jovem mulher já estivesse a imaginar as alegrias e as torturas com um homem que, disso ela parece estar certa, será absolutamente incomparável.

E é-o. Um cliente jovem entra. Um que se apaixonou pela boca dela, embora só a tenha visto de costas. De gabardina preta, segue-a até ao quarto miserável em Londres. Inspecciona o compartimento, examina o chão, lança uma vista de olhos à Geschwitz, e sabe o que tem a fazer. Sereno, vai com a jovem, triste desgraçada, que o convenceu a passar a noite toda com ela, para trás da divisória branca. Há muito que ele o pressentiu, Lulu não se interessa pelo dinheiro, quer antes calor humano, companhia, o fim. O anjo caído encontra o seu redentor, o assassino.

Lulu não solta um único grito quando ele lhe crava a faca no corpo. Bem mais tarde arrasta-se pelo chão molhado, até junto da Geschwitz; pede ajuda, num estertor, revolta-se, grita, geme, luta. A sua morte é uma festa selvagem. Umas bodas de sangue. O último noivado. Com um homem que a reconheceu, sem a conhecer.

"*You are right at heart*", afirmara-lhe ele. Lulu chorara, finalmente sabia que não tinha bom coração.

Peter Zadek encena com Susanne Lothar a alegria de viver, uma ofuscante dança macabra. Para tal, escolheu a versão primitiva da peça *Die Büchse der Pandora* (*A Caixa de Pandora*), de Frank Wedekind, escrita entre 1892 e 1894.

Em Hamburgo, já havia quem zombasse antes da estreia, simulasse repugnância e cravasse os olhos, como um *voyeur*, no cartaz da Lulu: uma jovem levanta a saia, descobrindo, sem pejo algum, as partes pudendas para um homem idoso, a seus pés. Não se trata do único nu. Carne nua, caracteres sexuais primários e secundários, masculinos e femininos, desnudos, não faltam, decerto, neste espectáculo de cinco horas. Todavia, a nudez não constitui (com poucas excepções) uma finalidade em si; e, por isso, também não provoca. É o mais natural possível, o contrário do sensacionalismo. Afinal, é verosímil encenar assim o drama inacabado de juventude de Wedekind, acerca da sexualidade, dos mecanismos do instinto sexual e dos códigos e conceitos de repressão burgueses, tanto mais que um encenador como Zadek se bate, sem reservas, pelos que não se interrogam sobre o que os outros possam pensar dos seu conceitos da vida e do amor, mas que se abandonam, irreverentemente, aos seus instintos. O seu desejo é uma propensão irresistível, é procura do absoluto. Zadek entoa uma canção em louvor da sexualidade – não uma cantiga de amor medieval.

É certo que o modo como Lulu (e as outras figuras, mulheres e homens) corteja e toma posse incomoda aqueles que deixaram de desejar, de descobrir, que, medrosos, só querem manter e conservar. Mas quem atirar uma pedra a Lulu e aos outros, a desprezar, a quiser excluir como um monstro, não se conhece a si próprio e aos seus anseios "monstruosos", ou então é um hipócrita complexado. Zadek e a sua companhia não querem, certamente, pregar a libertinagem. Mostram vícios, conceitos de vida impossíveis de realizar. Mostram uma utopia do amor "sexual" que falha, que tem de falhar face às normas impostas, os constrangimentos de uma ordem que se julga moral.

Os desejos mais ansiosos dos dois primeiros actos contrastam com os lampejos destes anseios e o seu triste falhar no último acto. No entremeio: o cafarnaum em casa do Dr. Schöning (só na versão revista ele passa a chamar-se Schön, Bonito), o ponto culminante do drama, o jogo sádico e também altamente masoquista de Lulu com os quatro homens e uma mulher, a Geschwitz. O começo do declínio em Paris. Dois actos de farsa, um acto (quase) de tragédia, no meio a ruptura gradual.

A farsa: Matthias Fuchs e Susanne Lothar nos papéis do pintor Eduard Schwarz e da jovem Lulu, duas personagens nos finais dos anos quarenta, princípios dos anos 50 do nosso século. Ela está ajoelhada, servindo de modelo ao pintor, diante das ruínas das casas e do Arco de Brandeburgo, um cenário pintado por Johannes

Grützke. Com um fato de banho verde, um bonezinho à marinheiro sobre os caracóis louros, uma bandeirola americana na mão. Sorri, zomba. Por vezes, quando os homens - Schwarz, Schöning (Ulrich Wildgruber) e Goll (Adolph Spalinger) - não lhe estão a prestar atenção, descaem-lhe os cantos da boca. Mas ela aguenta, porque sabe o que quer e com quem: o prazer com Schwarz. "Sinto-me bem assim", trauteia, baixando a parte superior do fato de banho. Ao fazê-lo, não sorri, enche as bochechas de ar como os putos suspensos dos camarotes do teatro.

Depois o jogo começa. Arisca, provoca o homem e enlouquece-o, foge dele e apanha-o. Finalmente, está de novo sobre o pedestal. O marido entra. Goll vê-lhe o seio, leva a mão ao coração, perde a bengala e cai morto. Assim, de repente. Ela arrebanha as notas da carteira do morto, senta-se sobre o cadáver e abana-se. Uff, uma coisa assim faz calor. E em resposta à pergunta de Schwarz, se acredita no Criador, se tem alma, se ainda é virgem, responde como o louco no *Parsifal*: "Não sei."

Uma criança ingénua culpada. "Vá! Vai-te vestir!", ordena Schwarz à (sua) Lulu. Ela despe-se. Fica nua diante dele: "Se quiser fazer o favor..."

A farsa: Ulrich Wildgruber e Susanne Lothar, nos papéis de Dr. Schöning e Lulu. Udo Lindenberg canta a canção "As ruínas de Berlim", enquanto Lulu se passeia nua pelo elegante atelier de Schwarz (Grützke é muito sóbrio e coloca os signos no palco com grande segurança). Despacha o marido, rapidamente, põe perfume na braguilha das calças do "pai", Schigolch, e dá a volta a Schöning, fazendo malograr o seu casamento com outra mulher. Toda esta cena é um grande espectáculo, um delírio, uma luta. Como um filme passado a demasiada velocidade. Wildgruber está em grande forma, balbucia o texto, depressa, monotonamente, só com as pausas amaneiradas entre as frases, já nossas conhecidas. Quando sucumbe aos encantos da fera, Schöning deixa que esta o agarre pela gravata. Lulu crava-lhe os dentes e Wildgruber desata a lamber a cara de Susanne Lothar. Assim se (re)encontram os dois. Estes dois actos são divertidos e maldosos.

O terceiro, passado na enorme biblioteca de Schöning, é perigoso. O Senhor Dr. não só esconde o seu verdadeiro eu por detrás dos volumes encadernados em pele, estes também lhe servem de esconderijo para poder observar a esposa, Lulu. Da galeria, ele, o *voyeur*, vê tudo o que ela faz. Seduz o filho dele, Alwa (Ulrich Tukur), e o lutador Rodrigo (Christian Redl). Schöning não aguenta, o pai e o filho lutam, Lulu sorri.

Farsa a par da tragédia também no quarto acto. Estamos em Paris, fala-se francês, nesta versão primitiva, joga-se a dinheiro, reina a indignação, por causa do caso inaudito das acções Jungfrau, sabemos do que se trata. Entre os libertinos, lascivos e todos ataviados, homens e mulheres, (entre os quais de novo Ulrich Wildgruber no papel do banqueiro Puntschuh), está Lulu, perturbada, já só a pensar como salvar-se, e a Geschwitz.

Jutta Hoffmann representa maravilhosamente o papel desta maltratada. Tem de falar – não percebo bem porquê – como se tivesse nascido com goela de lobo ou lábio-leporino, tem de respirar ruidosamente, de faces encovadas. A mutilação de que ela sofre, porém, é outra, é de natureza sexual. Apesar disso, contra a resistência até mesmo dos engraçadinhos da plateia, Jutta Hoffmann representa esta lésbica alquebrada, solitária, metida a ridículo, em todas as suas atitudes, de olhar vazio. A Geschwitz degenerou em escrava de Lulu, faz tudo por uma carícia no seu corpo branco. Salvar Lulu é que ela não pode.

Já não é possível deter o declínio. A tragédia termina em Londres, com Lulu a fazer o ponto. O salvador aparece, realiza-se o seu maior desejo. Nesta primeira versão de Wedekind, que é mais rude, mais curta do que a segunda versão, em duas partes, Lulu é imperfeita e vulgar, não é uma mulher fatal. É uma menina que não quer tomar consciência da realidade, uma criança extraordinariamente pura. Será a concupiscência masculina que a destrói? Zadek pretende responder afirmativamente a esta pergunta, pelo menos o prefácio que escreveu para o programa assim o dá a entender. Durante o espectáculo, contudo, vemos Lulu como uma mulher forte, que destrói os homens e se destrói a si própria. Apesar disso, não há certamente razão para ter pena dos machistas; mas poderemos censurá-los por se deixarem seduzir por esta mulher; por se deixarem enganar de livre vontade; por serem cúmplices dela;

por projectarem neste corpo de mulher, a quem cada um deles dá um nome diferente, a sua mulher ideal? (Só a Geschwitz deseja, em Lulu, o ser humano.) Atribuir aos homens a responsabilidade pela destruição de Lulu só pode significar, na encenação de Zadek: criticar a sociedade masculina que não admite estas utopias da liberdade.

À encenação, porém, falta algo - toda uma dimensão. Precisamente porque, nos primeiros três quadros e, em parte, no quarto acto (que devia ter sido encurtado), ela é tão maldosa, tão veloz, tão obscena, que é falha de compaixão. O desejo insatisfeito por uma vida diferente não é tão friamente cómico como parece na encenação de Zadek. E este anseio também é partilhado pelos homens. Precisamente devido à leveza e ao humor da encenação, as personagens acabam por se tornar monstros, sem qualquer relação com a vida real, o que a luz que ilumina os espectadores em nada altera. Ninguém tem de se identificar com elas, possivelmente nem conseguem perturbar os espectadores. É fácil esquecê-las, rir delas. O ataque transforma-se em divertimento.

O público de Hamburgo aplaudiu longa e profusamente, prestou homenagem a Zadek e aos actores, sobretudo à grandiosa actuação de Susanne Lothar e a Ulrich Tukur, pela sua impetuosidade, a que não falta a disciplina - tal como uma semana antes o público de Viena aplaudira Claus Peymann e a sua companhia, na encenação de *The Tempest* (*A tempestade*). Ambos os realizadores conseguem coisas maravilhosas com os actores, mas ambos acabam por não chegar ao âmago dos textos.

Quando tudo acaba, rimo-nos?

Klaus Michael Grüber leva à cena *L'affaire de la Rue de Lourcine* de Eugène Labiche, no teatro *Schaubühne*, em Berlim

A princípio, só se vêem as luvas brancas na cortina vermelha, depois, lentamente, timidamente, uma figura esgueira-se pela fresta, olha-nos com um olhar vazio e indiferente e faz um sinal com a mão direita. As luzes apagam-se. "Monsieur ainda está a dormir... Não o acordemos!", diz ele em voz baixa, ao mesmo tempo que vai abrindo a cortina. Quando se vira, olha para o relógio sobre a lareira, que parece uma locomotiva em miniatura e, mais tarde, de hora em hora, lança chispas pela chaminé e deita fumo; o tecido da cortina afasta-se uns centímetros por si só. Justin, o criado, fica surpreendido. O espectáculo começa, o sonho prolonga-se.

Não há portas, nem janelas, no espaço concebido por Francis Biras. Os móveis assemelham-se aos dos salões burgueses de meados do século XIX, mas causam uma impressão estranha, hipermoderna, fantástica. Irreal, como a luz sombria entre as paredes cinzentas. Só uns tantos projectores luminosos arrancam da escuridão dois pares de sapatos e dois casacos. De repente, uma figurinha pequenina, uma bonequinha no estilo *Biedermeier*, desliza por uma fresta, do lado direito, junto ao proscénio: "Então, já acordou?" pergunta em voz baixa. "Ainda não." A jovem vira, galante, a cabeça e o corpo, como uma boneca de uma caixa de música com corda, e desaparece. O espectáculo começa, o sonho prolonga-se.

A princípio só se vêem os dedos nus, na cortina preta, que esconde uma cama. Finalmente, o dorminhoco cai pela fenda. Está nu, apenas com as calças pretas. Tem um ar contundido. Cautelosamente, Lenglumé arrasta-se, descalço, até à lareira, bebe água por uma garrafa, e murmura baixinho: "Ora esta... Já é dia!" É noite cerrada.

Klaus Michael Grüber leva à cena *L'Affaire de la Rue de Lourcine* (*O caso da rua Lourcine*), a peça em um acto escrita por Labiche em 1857, a pequena comédia que Wolfgang Deichsel fez passar por obra sua (mais fraca) em 1976, com o título em dialecto do Hesse *Loch im Kopp* (*Uma lacuna na cabeça*) e a observação "segundo motivos de Labiche". A história dum homem que acorda, depois duma noite de pândega, com um companheiro de bebedice a seu lado, e não se lembra de nada do que se passou ao jantar, depois de ter sido servida a salada.

Infelizmente, nessa manhã azarenta, a mulher lê-lhes, em voz alta, uma notícia dum jornal já muito antigo, um relato da polícia acerca duma vendedeira de carvão assassinada. E porque os dois perderam na véspera uma bengala e um lenço, objectos que foram encontrados junto da vítima; e, além disso, descobrem nos bolsos das calças uma trança de mulher, uma touca, um sapato cor-de-rosa e carvão, julgam-se culpados. Para encobrir, mentem, arranjam cúmplices, o criado Justin, que já desconfiara, e o primo de Lenglumé, Potard; finalmente, acabam querendo eliminar-se um ao outro. Mas (naturalmente) tudo se esclarece. A vítima já está morta há vinte anos, a trança, a touca e o sapato roubaram eles à criada, e os carvões tinham sido tirados da cave onde os haviam encerrado, quando tinham começado a armar desordem.

"Quando tudo acaba, rimos, rir é saudável!" entoam os dois em coro com Madame Norine, Potard e Justin. Um quinteto suave, trauteado em falsete, mais um lamento do que um coro de alegria. O espectáculo terminou, o sonho chegou ao fim, a confusão permanece.

Dois pequeno-burgueses, um pensionista respeitado e um cozinheiro decaído, um gordo baixinho, outro alto e magro, Lenglumé e Mistingue, o extraordinário actor Udo Samel e o não menos impressionante Peter Simonischek, descobriram, viveram, desfrutaram e recearam, em sonho, as alegrias e os abismos da alma burguesa (e não só): a bebedeira, a violação, o assassínio e o desespero. Não acordemos os senhores, pois, enquanto dormem, mostram-nos a sua cupidez, a sua paixão, os seus instintos sanguinários. Tanto Samel como Simonischek fazem-no sem exaltação, com toda a simplicidade, como a loucura quotidiana. Os bravos burgueses transformam-se em monstros. É a noite que os gera.

Émile Augier, que em 1878 escreveu o prefácio da edição completa da obra dramática de Labiche, designou o amigo, o jardineiro, lavrador e burgomestre de Solonge, como "o mais notável produtor de gás hilariante da França". O gás hilariante anestesia antes de uma operação, é um instrumento de cura. O espectáculo é um sonho. O sono - a lógica do improvável, de Labiche, - revela a verdade. Ou melhor (e Grüber patenteia-o melhor do que a encenação que Peter Stein fez, em 1973, de *La Cagnotte* [*O mealheiro*]): sob o efeito do gás hilariante, o homem arranca a máscara da cara e da alma.

A encenação de Grüber prescinde de sensacionalismos, é tranquila. Sem o bater de portas, sem o instrumentário da farsa. Os actores Samel e Simonischek actuam como sonâmbulos e, todavia, vêem claramente. Ajuizam-se a si próprios e aos outros, que fazem parte do sonho, como se estivessem acordados. Tudo caricaturas ridículas: Potard (Roland Schäfer): um adulador estúpido, sempre a sorrir; Justin (Sylvester Groth): um enfatuado snob; Norine (pálida, frágil, bonita: Imogen Kogge): uma criança mimada, complexada.

Com espírito e maldade, assim nos apresenta Grüber o seu espectáculo do sonho do assassínio da Rue de Lourcine. Nada se altera neste cenário sem cor. As vozes de fora, que penetram neste espaço, soam como o eco dum mundo remoto, e nunca é dia. Só a escura paisagem montanhosa do quadro se tinge, por vezes (quando soam as canções), de vermelho. Mas não se trata de um reflexo alpino, o sonho torna-se da cor do sangue. Lenglumé e Mistingue caem no abismo, em si.

Gilles Aillaud, que costumava trabalhar frequentemente com Grüber, afirmou, há anos, que este realizador transpunha os textos quase com um "instinto animal". Desta vez também assim acontece. É certo que muito há para rir. Mas o riso anestesia os espectadores por pouco tempo. Logo a seguir, acordam.

"Monsieur ainda está a dormir... Não o acordemos!" O espectáculo começa. Voltamos a ouvir e a ver o que caracteriza todo o trabalho de Grüber. A sua visão do mundo e dos homens concentra-se numa palavra que surge em quase todos os textos por ele encenados e que, desta vez, também não falta na tradução de Elfriede Jelinek: *Hélas*, ah!

"Ah!" suspira Lenglumé, "começo a entender..." O burguês de Labiche compreende que só se embebedou, não matou, mas a compreensão do Lenglumé de Grüber e Udo Samel vai mais longe depois deste sonho.

Um triunfo para os actores do teatro *Schaubühne* e para Klaus Michael Grüber que - como sempre nas estreias - não apareceu no palco. É que ele não precisa de aplauso para o seu trabalho. Nunca.

Verdade incontestável, provocação perigosa

Claus Peymann encena a estreia de *Heldenplatz* de Thomas Bernhard, no *Burgtheater*, em Viena

A mulher do professor Schuster cai com a cara de borco sobre a mesa. Todos se viram para a actriz

Marianne Hoppe. Pela janela da luxuosa sala de jantar da alta burguesia ressoam os gritos de "*Heil!*" da Praça dos Heróis, em 1938. A cortina vermelha desce rapidamente. São 23 horas e 17 minutos. Ouvem-se assobios da geral, pateada e bravos do balcão. É a estreia da peça *Heldenplatz* (*A Praça dos Heróis*), de Thomas Bernhard, três cenas passadas em Viena em 1988. Passadas mais de cinco horas, levanta-se um tumulto. Os espectadores tomam uma atitude. Ovações de pé para Claus Peymann e a sua companhia na plateia, ao passo que, da geral, as crianças no Olimpo gritam "Viva a Áustria!", penduram uma bandeira vermelha e branca do parapeito e gritam em coro "Peymann prá rua!"

Este sorri, petulante, satisfeito. A provocação resultou, o golpe foi certeiro. Uns rejubilam por, finalmente, num palco austríaco, para mais no primeiro teatro de expressão alemã, se ter demonstrado ao mundo como este estado austríaco é corrupto; como a maioria da população pensa em termos nacional-socialistas e anti-semitas, clama e chega a vias de facto. Os outros sentem-se ofendidos e caluniados.

Heldenplatz (*A Praça dos Heróis*), a mais recente agitação austríaca de Thomas Bernhard, agita os ânimos. Poucos conheciam o texto antes de 4 de Novembro. O autor Bernhard, o encenador Peymann e o editor Siegfried Unseld guardaram-no a sete chaves. 10.000 exemplares foram distribuídos - só na Áustria - no dia da estreia e esgotaram-se, rapidamente, em Viena. (O texto da peça não vem no programa, ao contrário do que, há muitos anos, é hábito de Peymann.) De que trata esta peça, acerca da qual os jornalistas escreveram, sem a conhecer, contra a qual, na Áustria, os políticos - sobretudo os conservadores - saíram à liça, embora só tivessem apanhado algumas frases soltas, provavelmente de actores que haviam abandonado a produção?

Em Viena, na época actual, o Professor Josef Schuster, judeu, docente de matemática, atirou-se da janela de sua casa junto da Heldenplatz, a Praça dos Heróis, onde os austríacos, em 15 de Maio de 1938, ovacionaram Hitler, rejubilando com a anexação. No dia do enterro, as empregadas - a velha Zittel (Anneliese Römer) que significava mais para o suicida do que a própria mulher, e Herta, a criada de fora (Therese Affolter) - conversam sobre as camisas do patrão, os sapatos, as suas viagens; contam uma à outra, confusamente, aquilo que há muito já sabem, mas nós não sabemos: que o Sr. Professor Josef era um egoísta, um fetichista por sapatos e um picuinhas com os engomados; que não se mostrava muito generoso com as suas "pérolas", a quem tratava como criadas; e que, depois da anexação, fora para Oxford e regressara mais tarde, depois dos austríacos terem sido libertados.

Não aguentara em Viena. Como a mulher, Hedwig, tão-pouco, que, internada repetidas vezes na clínica psiquiátrica de Steinhof, volta sempre a ouvir os gritos de "*Heil!*" da Praça dos Heróis, que a põem louca. O que não levou o Sr. Professor a mudar de casa, diz Zittel. "Não posso desistir da casa, só porque tu ouves a gritaria da Praça dos Heróis, repetia sempre ele, isso significaria que esse Hitler me expulsava da minha casa pela segunda vez."

Agora estão a fazer as malas que, originalmente, era para irem outra vez para Oxford, - o professor acabara por tomar essa decisão - mas agora vão ser enviadas para Neuhaus, onde vive o irmão do morto, e onde a viúva nem morrer quer. Apesar disso, tenciona mudar-se para lá.

Na segunda cena, encontramos o tal irmão Robert, também ele professor; também ele tinha emigrado (para Cambridge) e regressado. Um filósofo (Wolfgang Gasser). Regressa do enterro, com as filhas do irmão. Uma, Anna (Kirsten Dene), trabalha como professora na biblioteca nacional. É resoluta e defende-se contra o anti-semitismo vienense, pelo menos verbalmente. A outra, Olga (Elisabeth Rath), tem um temperamento frágil, de freira, introvertido. Reage reservadamente às invectivas dos vienenses, que até lhe cospem. Só não quer uma coisa: chamar as atenções.

No caminho de casa, pelo jardim público, param, num banco, para descansar. Anna quer convencer o tio a protestar contra uma estrada que deverá atravessar o jardim dele, em Neuhaus. Mas este está cansado de protestar e, além disso, não serve de nada, diz ele. Mas, uma vez instigado, fala mal dos austríacos: "Os vienenses são anti-semitas e continuarão a odiar os judeus para todo o sempre"; "a indústria e o clero são quem puxa os cordelinhos dos males da Áustria"; "seis milhões e meio de débeis mentais e de loucos furiosos"; "o que os socialistas fazem, aqui na Áustria, é pura e simplesmente criminoso, mas os socialistas também já não são socialistas, no fundo, os socialistas não passam de nacional-socialistas católicos";

"o Presidente da República é um cretino traiçoeiro e mentiroso e, bem vistas as coisas, um indivíduo deprimente, e o Chanceler é um espertalhão que vende o Estado ao desbarato".

No fim, - Wolfgang Gasser, magro, alto, ameaça, furioso, o público com uma das muletas - o Professor Robert está fora de si por a realidade ser tão horrível: "O que eles gostavam, bem lá no fundo, era de nos mandar a todos para a câmara de gás, como há 50 anos, está-lhes na massa do sangue, não me enganam."

O Professor Robert continua com as suas invectivas, as suas tiradas eivadas de ódio, também na terceira cena. As personagens estão sentadas à mesa, para uma refeição, a última na casa que Hedwig vendeu a um persa. Amigos judeus - um casal de professores, um admirador de Josef Schuster - e as duas filhas escutam-no. Mais tarde chega Hedwig - acompanhada do filho Lukas, um *yuppie* irreverente e superficial, obviamente nada interessado por política, - e morre.

Bernhard varia, mais uma vez, os seus temas neste texto, como se as novas velhas injúrias fossem temas de uma sonata. O motivo do egoísta, o motivo das camisas, o motivo do suicídio e os *leitmotive*: a estupidez austríaca, o nacional-socialismo austríaco. Também uns tantos compassos para os jornais decadentes, as universidades, os políticos.

Conhecemos esta música dos romances e das peças de teatro. Conhecemos a admiração de Bernhard por Glenn Gould, que o professor Josef partilha agora com ele, conhecemos a sua raiva contra os nacional-socialistas alemães, basta recordarmos a peça *Vor dem Ruhestand (Antes da reforma)* e os pequenos dramas de Bernhard. Mas, desta vez, a música exagerada deste artista do exagero soa diferente. Por um lado, é insípida porque o artista não se saiu muito bem da elaboração dos motivos, isto é, do trabalho dramático: só repetição, sem evolução. Por outro lado, é estridente e desafinada. Este método do exagero não se adequa a uma temática actual, altamente explosiva, tanto do ponto de vista político como social. Quando, numa sociedade fechada como a família, as pessoas se magoam com superlativos de desprezo e de humilhação, quando figuras fictícias se atiram em cara mentiras monstruosas acerca umas das outras, o grãozinho de verdade contido nestas ofensas monstruosas, excessivas, revela-se. Mas quando uma pessoa como o professor Robert é apresentada como um judeu vienense autêntico, que chama os jornalistas e os políticos pelos seus nomes e os insulta, o método não resulta. Antes pelo contrário, os resultados são negativos.

É-se tentado a defender os austríacos, que Bernhard invectiva de anti-semitas. Quanto mais não seja, um grupinho de justos há de haver, até mesmo neste povo que, inegavelmente, exibe tão abertamente o anti-semitismo (e a xenofobia) como nenhum outro na Europa. Que *Heldenplatz* (*A Praça dos Heróis*) de Bernhard seja apenas uma obra composta de estereótipos, ainda por cima construída sem habilidade do ponto de vista dramatúrgico, é pena, mas não é razão para grande alvoroço. Há peças piores. Mas, tendo em vista as boas intenções desta obra, que ele se sirva dos judeus para formular a crítica, a acusação, as tiradas de ódio exageradas, parece-me perigoso. Peter Sichrovsky, num comentário publicado no *Standard*, no dia da estreia, sentiu-se "utilizado" como judeu e apelou, indirectamente, para um boicote do espectáculo, referindo o escândalo causado pela peça de Fassbinder em Frankfurt[1]. Isso seria um erro. Não só porque não se deve pôr em jogo a liberdade artística mas, sobretudo, porque estas duas peças não podem ser comparadas.

Todavia o receio de Sichrovsky é compreensível: é, de facto, perigoso quando, num palco austríaco, as antigas vítimas são novamente submetidas a chicanas, e se tornam em agressores, em desenfreados fantoches anti-austríacos, em pastores alemães a latir, como escreve Sichrovsky. Isto não significa, de modo algum, que nos palcos de expressão alemã só possam aparecer judeus simpáticos, assimilados a ponto de perderem a identidade própria. Só que o ataque de Bernhard não lhes traz a emancipação. Ele opera com os *clichés* que os anti-semitas têm sempre à mão para os judeus: são todos "homens de espírito", isto é, inteligentes. São influentes, professores, com ligações com os mais altos círculos. São ricos, Hedwig Schuster possui duas fábricas, todos os outros têm, pelo menos, uma casa. São arrogantes e insistem em ter a sabedoria por sua conta: "Antigamente, os professores universitários vinham da alta burguesia, dos judeus da alta burguesia, hoje, vêm do proletariado pequeno-burguês mal-educado e da classe agrária débil mental."

---

[1] Cf. o capítulo "Da culpa, do medo e da tristeza", acerca da peça de Fassbinder *Der Müll, die Stadt und der Tod*, pág. 82-90. (N. da T.).

Teria sido muito mais inteligente e acertado, se Bernhard tivesse posto a sua crítica na boca de intelectuais austríacos, não judeus. Será que estes já não existem, como ele afirma? Para si próprio, talvez também para o austríaco Hermann Beil e para alguns membros da companhia do *Burgtheater* ele abrirá certamente uma excepção. Em vez do professor Robert poderia ter surgido em cena o professor Thomas.

Claus Peymann também só teve em vista a demonstração, tanto assim, que quase se absteve de encenar este texto que, por vezes, tem a trivialidade divertida dos bons calemburgos. Judeus com malas (também isto um *cliché*) na primeira e na última cena, em belas salas de tectos altos, da autoria de Karl-Ernst Herrmann. Só a segunda cena, o passeio, é mais do que uma declamação exacta, num interior. Kirsten Dene, Elisabeth Rath e Wolfgang Gasser, entre árvores sem folhas, ao fundo o *Burgtheater*, discutem, choram, soltam injúrias, consolam-se. Esta cena é tão realista quanto afastada da realidade. Duas irmãs, à maneira de Tchechov, e um homem idoso. Não é de Moscovo que eles sentem saudade, não é de Israel, não é da Inglaterra, é de um lugar sem agressões. Da morte.

Aqui, Peymann conseguiu o que faltou, de um modo geral, ao espectáculo: para além do ataque cerrado, que só provoca a confusão e divide o público em partidos, conseguiu provocar a reflexão, suscitar a discussão, unir os espectadores num diálogo.

E os actores? Raramente estiveram tão falhos de tensão como nesta noite. A culpa não foi, certamente, dos aplausos e da pateada, ambos demonstrativos e idiotas. Kirsten Dene que, com uma pancada das luvas pretas na anca, revela a Ana todo o seu asco, e Wolfgang Gasser que reflecte na voz e no rosto, com a maior veracidade, os sentimentos deste judeu, o asco, a raiva, o desprezo e também a alegria com os trafulhas dos jornais, constituem uma excepção.

A peça *Heldenplatz* (*A Praça dos Heróis*) foi estreada. Dificilmente este texto será levado à cena nos palcos alemães. As circunstâncias são diferentes na República Federal, os judeus (ainda) estão muitíssimo menos ameaçados. A demonstração, em Viena, pode ter sido importante, só que continuamos à espera duma peça adequada sobre este tema. É imprescindível, pois, na Áustria, as pessoas afirmam não serem anti-semitas quando usam frases deste tipo: "O mal está em que Hitler matou todos os judeus bons e agora os maus regressam todos." Ouvi-a de um condutor de táxi, no caminho para o aeroporto, onde um grande letreiro dá as boas-vindas aos estrangeiros: "A Áustria é diferente."

De Wagner até Hauptmann e Hitler

Thomas Langhoff encena *Und Pippa tanzt!* de Gerhart Hauptmann, no teatro *Kammerspiele*, em Munique

"Do que é que está à espera, todos estes anos a fio, aqui em cima, Wann?" pergunta o director da fábrica de vidro. "Do meu bem-aventurado fim! Do novo princípio e da entrada numa outra irmandade musical e cósmica", é a resposta. Wann busca a verdade, é o "senhor do espectáculo" na peça *Und Pippa tanzt!* (*E Pippa dança!*) de Gerhart Hauptmann.

De casaco comprido, chapéu e óculos escuros, o actor Rolf Boysen faz a sua entrada no palco. Com passo comedido, Wann olha em redor, vê se tudo está nos seus lugares, as estátuas, os cristais de vidro, a escrivaninha de leitura. Olha para o tecto, uma cúpula esticada sobre o palco, subdividida em dois segmentos semicirculares, da autoria de Jürgen Rose, observa os navios-miniatura e as montanhas cobertas de neve lá fora.

Wann é Wotan, Wann é o peregrino. Como este, sente a nostalgia do fim; interroga-se, tal como Michael Kramer, "que me esperará no fim?", caminha, como Próspero em *Indipohdi*, de Hauptmann, para a "solidão do nada".

Quem, até ao terceiro acto, ainda não deu com ela, não encontra, mais tarde, a chave da encenação de Thomas Langhoff. O realizador, o cenógrafo e o compositor Anton Ruppert descobriram no "conto de fadas da fábrica de vidro" de Hauptmann, este drama lírico, simbólico, mítico e, ao mesmo tempo, também realista, o mundo de Richard Wagner, que fascinou Hauptmann toda a sua vida, tal como Thomas Mann. "É-me impossível conceber a minha juventude sem Wagner", confessou ele, acrescentando que considerava *Os Nibelungos* "talvez como a obra de arte mais enigmática dos últimos milénios".

A obra de Wagner está presente em toda a encenação. O escritório de Wann, no alto da montanha, assemelha-se ao espaço único criado por Jean-Pierre Ponnelle para a encenação que fez do *Ring*, o *Anel dos Nibelungos*, em Estugarda. A caverna do sátiro Huhn, que rapta a jovem Pippa da estalagem, para que esta Dulcineia dançarina o alegre doravante, faz lembrar Nibelheim e os esboços de Fritz Wotruba para o *Ring*. Anton Ruppert utiliza, no segundo acto, a música de *Rheingold* (*O ouro do Reno*), distorcendo-a, quando o actor Thomas Holtzmann, tal um gigante Fasolt (que também teria preferido conservar Freia, em vez de trocá-la pelo ouro), desce para as profundezas carregando Pippa ao ombro. Escutamos uma cavalgada das valquírias ao estilo "*play-Wagner*", quando o jovem aprendiz, Michel Hellriege, de peito nu, com o braço direito erguido, o punho cerrado, o indicador espetado, tendo a seu lado Pippa, estupefacta, representada por Anne Bennent, grita "Alegria para todos!", - como um demagogo.

Langhoff vê em Michel um descendente directo de Siegfried, o herói forte, que afinal não é tão forte como parece, e não é nada inteligente, pois foi o avô, Wotan, que preparou tudo para o neto. Michel é, simultaneamente, o tolo e ingénuo Parsifal, que tudo vê e nada compreende, porque só está ocupado consigo próprio. Sob este ponto de vista ele assemelha-se a todas as figuras masculinas na encenação de Langhoff.

Quando lhe perguntaram qual era o sentido desta obra, Hauptmann respondeu: "Se eu soubesse não teria precisado de escrever a história toda." Langhoff descobre-lhe um (novo) sentido. Vê nesta peça, estreada em 1906, não só a dramatização da história de amor entre Hauptmann e Ida Orloff, "a Dulcineiazinha", a quem Hauptmann enviou o "conto de fadas", acompanhado duma carta entusiasta: "Foi a sua bela juventude que mo ofereceu... como realização resplandecente dum pensamento próprio." Para além disso, Langhoff indica-nos o caminho que vai de Wagner, passando por Hauptmann, até ao nacional-socialismo; mostra que o drama *Pippa* encerra já as raízes da atitude de aprovação passiva assumida por Hauptmann durante o domínio de Hitler.

É certo que Hauptmann interveio a favor de alguns amigos judeus mas, apesar disso, foi mais do que um mero partidário irreflectido, prestou homenagem ao "génio universal", ao "grande inovador", chegou mesmo a agradecer ao "condutor providencial do destino da nação alemã" por "ter tido tempo, no meio das suas enormes tarefas" para "benevolentemente, se lembrar dele, contemplando-o pela palavra e pela dádiva". Ainda pior: no seu diário, Hauptmann anota a respeito do *Don Carlos* de Schiller: "«Majestade, concedei-nos liberdade de pensamentos.» Porém, quando não temos pensamentos, e não somos capazes de pensar, ou não queremos fazê-lo, para que precisamos da liberdade de pensamentos? E esta é a situação da maioria das pessoas, também dos alemães."

Os seres inferiores, que precisam do "*Führer*", também aparecem em *Pippa*. Huhn é um deles (como Fasolt o é para Wotan). De outro modo, como se poderá interpretar a observação de Wann: "Eu sou um ser humano e ele quer vir a sê-lo." E há os cegos, decididos a tudo, que não sabem o caminho, mas ardem de impaciência por mudar algo: "Tudo tem de se tornar diferente", grita Michel Hellriegel, mal entra na estalagem onde os trabalhadores da fábrica de vidro, apáticos, se embebedam e jogam às cartas. Quando perdem, ainda por cima com um trabalhador (emigrante) italiano, há pancadaria. Sem peias. O director da fábrica de vidro (Claus Eberth) ainda murmura algo acerca de o salvar, mas escapa-se rapidamente; Michel fica calado, entretido consigo próprio e com o seu pratinho de sopa.

Langhoff desmascara, de facto, o que Hauptmann e os seus exegetas reconheceram neste drama: o poeta que se reflecte nas quatro personagens masculinas que cortejam, raptam e seduzem Pippa, a frágil mulher-criança: umas vezes de forma ingénua, infantil e ilusória, como Michel; outras, grosseiramente insensível, telúrica, como Huhn, o servidor da mãe terra Cibele (Erda!); por vezes, hedonisticamente, sem ilusões e cinicamente, como o director; outras vezes, como alguém clarividente, esclarecido, como Wann. Todavia Langhoff – ao contrário de Hauptmann – não considera que as figuras de artista estejam a sofrer uma evolução, não descreve Wann como o maior de todos.

Na variedade apenas vê a ingenuidade; vê o perigo que emana de todos eles: nenhum deles actua, quer compreendam bem ou mal a sociedade que os rodeia. Apenas sentem a nostalgia – mais ou menos consciente – da mudança, da libertação, projectam os seus desejos e anseios em Pippa, que compram, como o director; raptam, como Huhn; arrastam consigo, como Michel; sacrificam, como Wann que não intervém quando Pippa e Huhn, na sua última dança, se matam um ao outro. Ele morre por culpa dela e arrasta-a para a morte. Corta-lhe o pescoço com um pedaço de vidro – Wann e Michel observam-nos sem intervir.

Porquê levar à cena esta peça? Para criticar Hauptmann? Para nos pôr um espelho pela frente, para que reconheçamos até que ponto somos egoístas, endurecidos, nós que elevamos o esteticismo e o consumo a uma ideologia? Soube-se, sentiu-se durante o espectáculo: Langhoff nunca teria ousado fazer esta encenação sem Anne Bennent e Ulrich Matthes. Ambos são os actores ideais para os papéis que representam.

Ela é um passarinho, arrastado para o Norte pelo pai, para uma paisagem áspera, um clima áspero. Sofre. Com os braços em ângulo, os dedos em leque, a jovem treme, voa sobre os blocos de gelo, que o cenógrafo Jürgen Rose concebeu à semelhança dos quadros de Caspar David Friedrich, esvoaça, excitada, na caverna de Huhn, de uma parede de madeira para a outra como se quisesse esgueirar-se pelas traves, como um periquito por entre as grades da gaiola. Um ser frágil, sem sexualidade, o oposto da Lulu de Wedekind - nada semelhante a Susanne Lothar. Uma infeliz, num mundo que não é o seu. Uma jovem de sonho, um anjo. Nunca uma mulher.

Nunca um homem. Um sonhador, um inútil egoísta, também ele uma criança: Michel, Ulrich Matthes. Este não poderia ter desejado um papel mais apropriado para a sua estreia no teatro *Kammerspiele* de Munique. Matthes representa o papel de João Pateta e Siegfried, menino da mamã e membro da juventude hitleriana. Encoleriza-se, soberbo por medo e falta de confiança em si próprio, é simpático, perigoso, fraco. Matthes sabe-se introduzir, num ápice, nos papéis deste jovem que não sabe quem é, mas talvez tenha uma ideia de quem quer ser. E quando ele, como um pateta, se transporta em sonhos para Veneza, vemos Michel de olhos esbugalhados, fixando o horizonte, a cambalear, feliz, como se pairasse no ar ou sobre as lagoas.

Finalmente os dois: Hänsel e Gretel, Sigmund e Sieglinde. Ela confia nele, hesitante; ele, decidido, vibra com a ideia de uma nova vida. Um entusiasmo assim, uma submissão destas, raramente conduzem à felicidade. Muitas vezes conduzem à perdição.

No final, Langhoff perde a energia. Os dois actos com Wann ainda têm o encanto do início, mas são indefinidos, difusos. A culpa não é, certamente, dos actores, Boysen, Holtzmann, Eberth e Michel Tregor, muito preciso no papel de Jonathan, o criado mudo de Wann. A culpa é do texto que opõe resistência a um acesso tão directo como nos dois primeiros actos. A crítica que Langhoff faz a Hauptmann, a *Und Pippa tanzt!* (*E Pippa dança!*), perde clareza.

No entanto, isso quase não afecta o mérito do realizador e do elenco; utilizaram a peça esquecida, um conto de fadas, tal como Gorki o entende, uma lenda da vida real, para pôr a descoberto e comentar as raízes schopenhauerianas de Hauptmann, o desejo "de não ter de querer mais nada". Mostram um conto de fadas horrível, apontam para o abismo em que uma sociedade se precipita quando não tem cuidado. *Und Pippa tanzt!* (*E Pippa dança*): também este um contributo - para além das festividades evocativas das perseguições de Novembro, há cinquenta anos - para recordar e assumir uma atitude.

Deus está morto – o homem está livre

Achim Freyer leva à cena *Woyzeck* de Georg Büchner, no *Burgtheater* em Viena

Assim (certamente) nunca se viram os fragmentos do *Woyzeck* de Georg Büchner! Achim Freyer recusou aos espectadores a história policial e o drama social; compilou, juntamente com o dramaturgo Michael Eberth, a partir de todas as versões das quatro fases da génese desta obra, a sua própria versão em que foram incluídas muitas cenas, geralmente ignoradas noutras encenações; alargou o espectáculo para cerca de três horas e descobriu, assim, para os espectadores que não abandonaram o *Burgtheater* durante a pausa, ou mesmo ainda antes (no segundo dia), teatro universal: *Woyzeck* como moralidade para qualquer um, mas em que Deus já não existe como refúgio, como esperança.

A Morte (em alemão "*der Tod*", um masculino), representada por um segador, toca para os homens, obriga-os a uma dança macabra. Em frente da cortina azul, no proscénio, lá está ele; vestido de negro, colossal, com uma foice vermelha de sangue às costas, a rabeca na mão. Em frente dele, do lado direito, uma boneca despedaçada. Só de vez em quando a mão, inerte e pálida, acaricia as rodas dentadas semelhantes a um mecanismo de relógio que, em vez do coração, tinham outrora dado vida ao torso rasgado. Isto é: azáfama, agitação – o tal movimento permanente do corpo e do espírito, que as figuras de Büchner exigem, constantemente, de si próprias e dos outros. O ruído que este ser, o "músico no Deus despedaçado", gera, tem um som frio.

Ambas as figuras, que se mantém presentes e estão sempre em acção, exprimem o programa de Freyer. Ele não apresenta indivíduos, mas máquinas humanas que passam umas pelas outras sem reparar, falam sem se entender, olham umas para as outras sem se ver, tantas vezes, até que a mecânica de realejo de que estão equipadas falha. Obrigadas a funcionar, submetem-se ao seu destino, ao seu fadário: movem-se, falam, entregam-se. Mas não sentem. Algo fala dentro delas, há vida nelas. Só a morte, o colapso da mecânica, as liberta do "constantemente, constantemente" que Martin Schwab, descalço, pálido, no papel de Woyzeck, recita como uma maldição. Ele, que articula todas as outras palavras – com uma segunda excepção – como se tivessem sempre que ressoar sem ser ouvidas, como se falasse só consigo próprio, para destruir o silêncio, como os outros, ou ainda menos, para obedecer às exigências da máquina em funcionamento, explode: acusa o Criador.

A segunda palavra que Schwab profere, arremessa, com a mesma energia, a mesma agressão, é "homem". Schwab cospe esta palavra aos nossos pés. Tem nojo dela. Ao mesmo tempo, ouvimos o pesar que sente pelo facto desta vida, deste funcionar, não fazer sentido num mundo sem amor. Freyer descobre, no palco, o que só os intérpretes do texto haviam apontado até agora: os mecanismos obsessivos de que as criaturas de Büchner sofrem e a obra de Jean Paul, *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei (Discurso de Cristo morto, do cimo do edifício universal, sobre a inexistência de Deus)*.

Woyzeck é, nesta encenação, o único que compreende o que acontece, à sua volta, e consigo próprio. Mas não se queixa apenas do pandemónio, da promiscuidade e da lascívia, do absurdo desta obsessão da actividade, tem força para obrigar a sua engrenagem, bem treinada, a cometer um homicídio que o liberta da repetição, esse sofrimento constante. Todos os outros, também eles infelizes, se conformam com o seu destino, à mercê do mecanismo da vida, são máquinas de desejo, de ódio, de embriaguês e de cobiça, programadas, sem vontade própria. Dançam ao compasso da batuta do pregoeiro, um anão maldoso (Fritz Hakl), deixam-se exibir como a Olímpia na ópera de Offenbach.

Só por duas vezes se unem todos num sentimento humano de confraternização, numa palavra comum, se escutam, realmente, uns aos outros. Acompanhados da rabeca do ceifeiro que simboliza a morte cantam um coral, os versos de Büchner "Nada é eterno no mundo / Todos temos de morrer / bem o sabemos!" No final, após o acto libertador de *Woyzeck*, não chegam a acabar os versos, prescindem das últimas sílabas: "Todos temos de morrer / ainda bem."

O *Woyzeck* de Freyer: um *memento mori*. É certo. Mas esta encenação vai ainda mais longe. Por isso, não tem cabimento uma possível objecção segundo a qual o realizador tiraria às figuras a liberdade de decisão, de realização pessoal, que Büchner utiliza para acusar umas e desculpar outras. Freyer obriga-nos a assumir uma atitude em relação à nossa própria inércia, ao funcionamento no âmbito da coacção das normas da sociedade, à adesão a elas. O abandono de Deus, que Büchner nunca formulou tão radicalmente como no conto da avó, um anti-conto por excelência, (em Viena narrado pelo feirante disfarçado), tem, forçosamente, de levar à autonomia de pensamento e de acção. É, no fundo, esperança.

O confronto com a dimensão cósmica da solidão humana, com o niilismo pessimista de Büchner, tem de ser doloroso para o espectador; mas os que se furtaram à perspicácia de Freyer (e de Büchner), não fugiram por não suportarem esta visão do mundo. O que os irritou foi o modo como Freyer a apresentou.

Este não trabalha como Hansgünther Heyme, não utiliza o palco nem como cartaz, nem como cátedra ou jornal mural. Para ele, o palco é uma tela. Cada pincelada que aplica, cada cor que escolhe, cada citação que faz - Bosch e os românticos - foi, primeiro, objecto de longa reflexão. É o ritmo do espectáculo, provavelmente, que perturba a maioria. Os gestos dos actores são apresentados como se fossem vistos por uma lupa e, além disso, filmados ao retardador. Até o acto de falar é prolongado, mas as pausas entre as palavras, entre cada uma das sílabas, não são vazios. Freyer enche-as de tensão. Podemos escutar o eco das palavras, apalpar as frases, consultar calmamente os pensamentos, interpretá-los, aceitá-los ou repudiá-los, aproveitá-los ou reprová-los.

Freyer inventa imagens para a linguagem. Vemos o mundo. Não é redondo. Numa ínsula quadrada, assimétrica, oscilante, na escuridão da noite, Woyzeck, Andres, Marie, o Tambor Maior, o Sarjento e o Doutor encontram-se e afastam-se uns dos outros. Desta ilha dos desventurados, que o destino obrigou a existir, não é possível escapar, só é possível evitá-la. O mundo como prisão. Aqui, o Tambor Maior, com o peito de atleta todo decorado, como Fasolt, torna-se no louco pueril que usa a coroa do rei Lear; aqui vemos Marie no papel de Maria e de prostituta, a quem ninguém ousa atirar uma pedra.

Woyzeck é, para Freyer, um mistério da Paixão; o realizador encena um drama com estações, tal como na Idade Média, nos adros, em frente dos portais das igrejas românicas, onde se representava a Paixão de Cristo. Alguns, poucos, passos representavam o caminho de Belém até o Gólgota. Antigamente, o espectáculo prometia um Deus; Büchner e Freyer não oferecem salvação, nem sequer verdadeiro consolo. Exigem que se faça uso da faculdade de conhecimento.

O encenador descreve o sofrimento com extrema lentidão, concebe uma coreografia de quadros vivos com os actores – Cornelia Kempers (Marie), Elisabeth Orth (Margret e o Doutor) e Heinz Schubert (o Sargento e o jovem aprendiz), que, tal como Schwab, conservam todos o dialecto do Hesse, característico de Büchner. Prescinde de realismo e psicologia, apresenta bonecos, máquinas, monstros; atira os actores à superfície pintada de madeira, cores, linhas, manchas – e repinta-os. Concebe quadros humanos. Mas, ao contrário de Robert Wilson, para quem, nos trabalhos mais recentes, os quadros, os movimentos se tornaram numa finalidade em si, e que acabou só por ilustrar fragmentos de textos por meio de corpos, Achim Freyer tem uma finalidade intelectual, conceptual: libertar Woyzeck do aperto da encenação. Para ele, este homem não tem que servir para provocar compaixão. Freyer revaloriza-o. Sente respeito por este infeliz, cujo papel Schwab representa como o de um visionário lúcido que, consciente do determinismo a que está submetido, tenta evadir-se para a liberdade. Woyzeck é o único que tira conclusões da sua falsa existência. Recusa-se, enquanto que os outros se submetem à máquina que lhes martiriza o corpo, o cérebro, a alma, o sexo.

O indivíduo passivo torna-se num ser actuante. O que ele ouve pulsar sob a terra são os últimos sons do Deus despedaçado que exigia obediência. *Woyzeck*: um poema apocalíptico, um jogo final e uma advertência.

A tragédia humana. Freyer proclama o vazio, a renúncia consciente à crença na salvação como um raio de esperança, um valor, do qual o homem tem de se consciencializar para a vida: "Todos temos de morrer, (ainda) bem (que) o sabemos."

O céu, o inferno e Jeanne Moreau

Antoine Vitez leva à cena *La Celestina* de Fernando de Rojas, no 43.º Festival de Avinhão

Jeanne Moreau é a estrela do Festival de Avinhão deste ano. Por causa dela, a encenação de uma obra conhecida em França, mas de modo algum popular, já é considerada uma sensação, ainda antes da estreia. O público ansiava por ver a actriz e aceitou, como inevitável, que Antoine Vitez que, há dois anos, tinha causado sensação no pátio do palácio papal com uma encenação de *Le Soulier de Satin* (*O sapato de cetim*), de Paul Claudel, que durara onze horas, escolhesse desta vez justamente *La Celestina* do espanhol Fernando Rojas.

A escolha de Vitez não constituiu, porém, uma surpresa. Esta peça, publicada em 1499, (acerca da qual ainda não se sabe, ao certo, se é da autoria parcial ou total de Rojas), vem ao encontro da mundividência católica de Vitez, do seu conceito de teatro como instituição moral, como lugar do discurso filosófico. Além disso, este texto, que não parece ter sido escrito para ser representado, mas antes para um único declamador, exige a simplicidade e a clareza que Vitez aprecia. Ele não é um inventor de imagens, de acção.

É certo que o seu trabalho com a luz é muito sensível, não prescinde de acentos musicais mas, bem vistas as coisas, é a palavra, o gesto do actor que constitui para ele o mais precioso instrumento da interpretação. Numa palavra: é corajoso e coerentemente antiquado, de uma forma quase anacrónica. Cinco horas dura a encenação do texto, fortemente abreviado, que até agora nunca foi levado à cena na íntegra, devido às suas proporções mais do que wagnerianas. E apesar de Vitez, um encenador experiente, saber, com certeza, que a atenção do público teve, forçosamente, que sofrer uma quebra pouco antes das três da manhã, submete os actores e os espectadores, no final, a dois grandes monólogos que uns representaram com bravura e os outros escutaram em silêncio, talvez até emocionados, antes de romperem em aplausos.

Yannis Kokkos, que também concebera o cenário para *Le Soulier de Satin* (*O sapato de cetim*), prescinde, desta vez, de decoração. *La pureté*, essa pureza a que Vitez dá a preferência, também é imperativa para ele. Só uma enorme escada de madeira, colocada sobre o estrado largo, sobe do fosso da orquestra até uma altura desmedida; vai das profundas rubras do inferno até às nuvens azuis em que anjos esculpidos observam a acção. Um cenário para crianças.

La Celestina é a história de Calisto que, com o auxílio da feiticeira e alcoviteira, subjuga a bela Melibea, com quem vive os prazeres do amor até que, por um acaso infeliz, morre duma queda, o que leva a amada - depois de uma confissão feita ao pai - ao suicídio e o pai a um último grande lamento. Para Vitez, a peça é uma obra didáctica moral. O realizador faz suas as palavras que Rojas escreve numa *Carta a um Amigo*, anteposta ao texto, bem como no poema final: *La Celestina* deve demonstrar aos espectadores (ouvintes) os perigos do mundo, de forma divertida; encorajá-los na luta contra as paixões; fazê-los desconfiar das rápidas conclusões e soluções erradas. Conduzi-los, afinal, ao caminho certo: a Deus.

Rojas, judeu converso e jurista, não é, porém, um convertido ôntico e moralista. É um poeta absolutamente comparável a Cervantes ou também a Shakespeare. Com toda a clareza - e, para a época, certamente de forma chocante - pinta o quadro realista da cupidez e da dependência sexual; critica a classe nobre que, para satisfazer os seus desejos, se serve dos súbditos, destituídos de direitos - subornados com dinheiro, tornados complacentes com testemunhos de amizade. Traça a visão assustadora da anarquia que atinge a sociedade quando o poder é exercido por aqueles que carecem de modelos, de apoio, de disciplina e de educação.

Apesar desta mensagem, o espectáculo não é um sermão, moralista e aborrecido, de um teólogo entusiasta pelo teatro. O resultado é uma obra de arte empenhada numa ideia. A versão abreviada francesa, da autoria de

Florence Delay, prescinde de muitos dos monólogos com que os protagonistas tentam persuadir-se e convencer-se uns aos outros. Os debates filosóficos foram cortados, dando lugar a conversas bem interessantes.

Vitez, consciente do carácter recitativo da obra, preenche rapidamente o espaço unificado. Só as mudanças de luz esclarecem sobre o local da acção em questão. Um movimento descrito em volta do estrado das escadas simboliza – tal como nos mistérios medievais representados nas igrejas – a travessia da cidade; uma porta, e já o espectador imagina o quarto de Melibea em criança ou a vida boémia das prostitutas. Vitez capta a atenção do espectador, obrigando-o a desenvolver, com a sua própria fantasia, a linguagem e os escassos signos gestuais. Só quando se entra neste jogo bem estimulante, o espectáculo ganha beleza; só assim se descobre o atractivo desta encenação que, acima de tudo, não quer representar mais do que um simples conto que deverá estimular associações (*Fausto, Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Troilus e Cressida*) e fomentar a discussão.

Tal como o autor não apresenta alternativas ao plano e ao modo de vida dos protagonistas, também o realizador resiste a fazer um juízo claro sobre as personagens, pois este seria sempre falso. É certo que Celestina, que vive da luxúria dos homens, que está disposta a tudo por dinheiro e tudo destrói, a todos engana e trai, é um carácter amoral. Mas repelente, monstruosa, ou até uma bruxa, ela não é decerto.

Jeanne Moreau não actua com a consciência de estar a fazer mal. Antes pelo contrário, visto que, para ela, os homens na cama foram sempre muito mais interessantes do que as moedas de ouro por baixo do colchão, pretende proporcionar este prazer a todos que o desejam e, por força das circunstâncias, aceita, com prazer, testemunhos de gratidão, sejam eles de que natureza forem.

Quando Jeanne Moreau, com os cabelos brancos presos num carrapito, fala das "*choses sensuelles*", as coisas dos sentidos, abana as ancas; as pernas de meias vermelhas metidas nas botinas pretas tornam-se irrequietas; a mão esquerda, os dedos remexidos, tudo promete alegrias futuras, carícias; a voz, clara, desperta, arrulha sedutora; os olhos brilham, inteligência e lascívia neles se unem, gerando Cupido, cuja seta acaba por acertar no pobre Parmeno, o criado de Calisto (um rapazinho, um *clown*, um anjo: Jean-Yves Dubois).

"Isto é que é a alegria!" rejubila Celestina. A Moreau bate com o punho no regaço e ri, alto e desenfreadamente. A boca infernal exala fumo, solta gemidos de amor. Ganhou mais um adepto, um terrorista do amor. Um anjo caído. Pois fora Parmeno que acautelara Calisto contra esta feiticeira, que lhe suplicara, como uma criança, que não se metesse em negócios com ela; mas também ele, que experimentou o prazer com Alisa (bela e cúpida: Cathérine Ferran), já não pode voltar atrás. Juntamente com o amigo, Semporino (um *rocker* de finais do século XV: Roger Mirmont), também ao serviço de Calisto, mata a alcoviteira que não queria partilhar nada da recompensa que o patrão lhe pagara pelos seus serviços e que prometera dividir com eles.

Com esta encenação, que é uma comédia, no melhor dos sentidos, mas nunca exagerada (até mesmo quando os jovens, no auge da paixão, se arrancam reciprocamente as roupas do corpo, parecendo em breve que lhes é indiferente com quem copulam), Vitez só põe uma questão, a mais difícil: Isto é tudo? A vida significa apenas bem-estar, carreira, paixão, amor? Ou será que o caminho do berço até ao caixão não é, afinal, uma viagem do inferno para o céu?

No que respeita a Melibea, Vitez dá resposta à pergunta. Ela que, tal como uma Eva de Botticelli (Valérie Dréville) enfeitiçara Calisto (um jovem inocente, romântico: Lambert Wilson) sob uma árvore, não é submetida ao juízo no final. É – tal como a Gretchen de Goethe – salva. E o que acontece com Celestina, ninguém sabe.

Jeanne Moreau é a estrela, mas a encenação não é uma homenagem prestada à actriz. Vitez integrou-a num elenco brilhante, que dispõe de actores de primeira categoria até nos papéis secundários. O seu trabalho poderá parecer conservador para alguns, para os ouvidos de um público alemão, a dicção dos actores da *Comédie Française* poderá soar como um canto: o que é certo é que Vitez recorre à força do espectáculo. Seduz o espectador, levando-o a ver, reconhecer, pensar.

Danton – um sonho, uma recordação

Klaus Michael Grüber leva à cena *Dantons Tod* de Georg Büchner, no *Festival d'Automne* em Paris

Nunca mais nasce o dia. Como sonâmbulas, as personagens vagueiam pelo palco grande, vazio, sempre escuro, escondem-se, buscam refúgio na estreiteza de um espaço iluminado, que lhes serve de abrigo, muitas vezes só por alguns minutos. Os cenógrafos Gilles Aillaud e Eduardo Arroyo apenas conceberam, para Danton e as suas mulheres, uma enorme poltrona de orelhas, larguíssima, revestida de tecido verde, do lado direito, junto à ribalta. Está isolado, só na escuridão. Do lado oposto, também à beira do palco, vê-se a salinha minúscula de Robespierre, que não excede as dimensões de duas cabines telefónicas, revestida de papel de parede ao gosto pequeno-burguês e escassamente mobilada, que é mais uma prisão, uma cela monástica, do que uma residência.

Enquanto Danton, dum lado, acaricia as mulheres, do outro lado, Robespierre passa as horas solitárias com uma mulher velha, muda, mas sempre presente, que parece ser a mãe dominadora. Ela faz novelos de lã. (A dada altura, Danton e Saint-Just ajudam-na a dobar.) O fio amarelo da inveja é atribuído à Senhora Robespierre, o vermelho é para o epicurista Danton e, para o ambicioso e assassino Saint-Just, o preto.

Também o povo, muito pouco representado na encenação de *Dantons Tod* (*A Morte de Danton*) por Klaus Michael Grüber, não ocupa o lugar central, antes se move furtivamente ao longo do muro duma casa anexa ao quarto de Robespierre, só visível até à janela para cima da qual tudo está envolto em escuridão.

Só ao fundo, por detrás de uma segunda cortina de ferro, como se se abrisse com ele um outro mundo, um teatro da política, há um grande espaço iluminado, muito longe do espectador, inacessível. O clube jacobino transformou-se em fábrica têxtil, onde os trabalhadores tingem o linho grosseiro de vermelho e azul, enrolam-no em fardos, cortam-no, para fazer emblemas e bandeiras tricolores. Entre eles e, apesar disso, isolado, quase desapercebido, está sentado Robespierre. Está a fazer um discurso, a pensar em voz alta. Recorda os objectivos da sua missão, para se conservar armado para a tarefa que se impôs a si próprio, utilizar o terror e as virtudes da república e prometê-las – como arma e como força. Luta por uma firmeza que lhe garantirá, a ele, ao filhinho da mamã, ao fraco, vencido numa sociedade que apregoa o prazer e a liberdade, se não a realização, pelo menos o respeito, mesclado de medo, dos outros.

Mais tarde, este espaço transforma-se no Convento Nacional, um átrio quase vazio, iluminado por uma luz fria, sob um frontão imponente, suportado por quatro colunas gigantescas, cujos capiteis representam faces humanas. No final, por trás desta pesada cortina, abre-se a prisão com enormes gaiolas, com tamanho suficiente para uma matilha de feras, iluminadas apenas por uma lâmpada minúscula que se move com a corrente de ar, transformando o palco enorme do *Théatre des Amandiers*, em Nanterre, num calabouço sombrio.

O espaço em frente mantém-se vazio. Só Danton se aventura, por duas vezes, a pisá-lo. Da primeira vez, quando - no segundo acto, ao caminhar "por um campo aberto", no texto de Büchner - reflecte sobre a morte e com ela coqueteia; da segunda vez, quando comparece perante o tribunal da revolução e se defende, em frente de uma enorme parede de ferro, cor de sangue.

Mas perante quem, para quem? Klaus Michael Grüber deixa Danton sozinho com os amigos presos. Apenas um escrivão faz o protocolo do que ele diz. Não há mais nenhuns ouvintes. Nem defesa, nem acusação, e Grüber também não faz ouvir os gritos do coro de vozes composto por Büchner.

Já houve outras encenações - por exemplo a encenação de Dieter Dorn, em Munique, há quase dez anos, em que o espectáculo da revolução, as grandes cenas de massas foram suprimidas, em vez de serem ampliadas numa imagem sonora, como fez Rudolf Noelte, em Salzburgo. Nunca, todavia, tinha visto uma encenação de Danton que prescindisse completamente das "massas populares" de Büchner, que banisse do centro (da acção) o lado político deste drama, e deixasse sofrer as personagens, expostas a uma noite perpétua que representa, simultaneamente, o sonho e a morte. Sofrer consigo próprias, os seus desejos e as suas esperanças insatisfeitas.

Grüber não se interessa por política; e muito menos na adaptação de *Dantons Tod* (*A morte de Danton*) – tal como Hansgünther Heyme, em 1981, e também Dorn – para uso corrente na actualidade. Ele não tem a mínima intenção de dar nova vida a este drama no palco, resolutamente, como material didáctico para uma sociedade que, satisfeita consigo própria, ainda bem longe dos ideais da Revolução Francesa, se compraz em pseudo-soluções. Este trabalho rejeita a pompa das comemorações do ducentésimo aniversário.

Grüber, o vidente, o pessimista, cujas encenações encontram o princípio e o fim no "*ach*" de Kleist, no "*hélas*" de Racine, sabe que está em sintonia com Büchner; encena a náusea de viver e a nostalgia da morte deste autor; encena a ideia de Robespierre de que "o estar acordado é um sonho mais claro" e nós somos "sonâmbulos". Encena o desespero de Büchner face à história da humanidade, que o poeta manifestou assim numa carta à noiva: "Sinto-me como que destruído sob o horrível fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma uniformidade pavorosa. O indivíduo, só espuma sobre a onda; a grandeza, puro acaso; o poder do génio, um teatro de fantoches, uma luta ridícula contra uma lei inflexível."

É certo que se pode criticar o trabalho de Grüber como manipulação do texto, como uma redução, pode-se censurar o facto de ele não ousar o discurso político. Por outro lado, até mesmo quem não aprecia a interpretação de *Grüber* tem de reconhecer que as imagens de sonho, morte e trevas que ele concebeu, juntamente com os cenógrafos e o artista de luminotécnica Guy Merlant, as sequências maravilhosamente oníricas e horrorosas como pesadelos, os quadros de amor e de ódio, envoltos numa escuridão expressionista, acompanhados de ruídos singularmente assustadores, não constituem uma finalidade em si próprios, não são teatro de imagens. Grüber exprime, nas escassas duas horas de espectáculo, a doença, a vida da podridão, exprime a morte como libertação, utiliza Büchner para referir Tchekov, Beckett e até mesmo Thomas Bernhard. A sua encenação é um hino à morte, uma homenagem ao amor que é o único sentido possível da vida, se é que o há.

Por isso, aproxima bem do espectador as cenas em que Danton e Camille vivem o amor por Julie e Lucille, jurando-se reciprocamente fidelidade e confiança mútua - e as mulheres cumprem o prometido. Por isso, Marion (a bela Myriam Boyer) explica, sentada na ribalta, directamente para o público, a sua filosofia em que tudo vai dar no mesmo, naquilo "que nos causa alegria, nos corpos, nas imagens de Cristo, nas flores ou nos brinquedos". "É o tal sentimento de que quem mais goza é quem mais reza."

Estes momentos, excepcionalmente longos, constituem o âmago da encenação. Também porque as actrizes - além da Boyer, Dominique Reymond, no papel de Julie, e Cécilia Hornus, no de Lucile - exprimem com uma enorme calma, com uma tensão que nunca cessa, nunca abranda, o desejo, a saudade destas mulheres. Os corpos transformam-se em símbolos da sua entrega. Estas três personagens encontram-se em harmonia consigo próprias, ao passo que os homens, atormentados pelo medo de perder ao jogo do poder, dissimulam, revelam duas faces.

O Robespierre de André Wilms acaba sempre por se refugiar em novas atitudes de domínio; mas, quando sabe que não está a ser observado, deixa cair os braços, lamenta em voz alta os seus males, horroriza-se com a sua própria baixeza e infâmia. André Marcon, o juvenil Danton, também representa, a par do papel do sedutor fatal, o outro, o fraco sensível, que tem de ser grande porque os outros assim o querem ver. No fundo, este Danton tem um medo louco de perder: perder o poder, claro, mas, sobretudo, o amor. Enterrado no enorme cadeirão verde, chora, consciente da sua impotência: "Bonecos é o que nós somos, com cordéis puxados por forças desconhecidas; nada, nada nós próprios!"

Como é pequeno, ridículo, o homem, como são temerárias as ideias de transformar o mundo, até de o melhorar - isto é o que Grüber mostra. Arranca estes desgraçados, estes últimos bonecos escapados à chacina, por alguns momentos, da escuridão e do esquecimento. O sono, para Grüber, não gera monstros, gera memória. A sua encenação é a aceitação do pesar. Transforma o nosso modo de pensar, sem nos dominar intelectualmente: a beleza gera o esclarecimento.

Oito horas em Helsingor

Heiner Müller leva à cena *Hamlet/Maschine*, no *Deutsches Theater* em Berlim

Jan Kott, que decerto não é um dos piores intérpretes de Shakespeare, pensava, há vinte anos, que *Hamlet* não podia ser representado integralmente, senão "duraria seis horas. É preciso escolher, é preciso abreviar e cortar. Não é possível representar senão um dos *Hamlet* latentes neste superdrama." Kott não conhecia Heiner Müller. Este, não só levou à cena um *Hamlet* quase integral, no *Deutsches Theater*, em Berlim Leste, como aumentou ainda a peça com o seu próprio texto *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*). Não era só um Hamlet que ele queria, eram muitos.

O espectáculo de oito horas, contemplado com um aplauso intenso mas curto, é grandioso, não só no que respeita à duração. Erich Wonder, o cenógrafo, concebe várias ideias para o espaço e a decoração, aproveita o palco e o vídeo, obtém efeitos de água e luz, constrói olhares de fossos para o ar e salas de cemitérios. Müller, por seu lado, joga com ruídos, músicas e palavras, deixa encenar Hamlet e cita, além disso, *Fortinbras' Klage* (*O lamento de Fortimbras*) de Zbigniew Herbert, *As you like it* (*Como lhes aprouver*) de Shakespeare e, com especial prazer, o seu próprio texto *Hamletmaschine*

(*A Máquina-Hamlet*), que não é levado à cena com frequência nos palcos alemães.

Assim começa a derrocada. É certo que é possível combinar o drama de Shakespeare com a paráfrase de associações sobre o tema de Hamlet, da autoria de Müller. É compreensível que Müller, a quem também cabe a responsabilidade por esta noite monumental como encenador, não tenha relegado a sua própria obra para o final, que seria o lugar devido, mas que não foi para onde ela foi, com receio justificado que os espectadores pudessem abandonar o teatro antes da entrada de Fortimbras na Dinamarca, sem esperar o que Müller tinha a dizer. Mas a ideia de integrar *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*) na peça não é muito inteligente, é apenas infeliz.

Ideal seria incluir os cinco quadros de Müller como epílogo, como prólogo seria adequado. Porém, introduzi-los antes da quinta cena do quarto acto, antes da cena da infeliz Ofélia, só pode resultar em calamidade. Após esta interrupção violenta, de 14 minutos, de *Hamlet*, a encenação perde o ritmo, o interesse do público pela história extingue-se.

Aquilo que, anteriormente, constituíra a qualidade da encenação – a coerência de uma interpretação muito moderna, muito política de *Hamlet*, por vezes até quase demasiado ligada à actualidade política da República Democrática – perdeu-se, rapidamente, depois de *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*). Seja como for, parecia que Müller queria agora apresentar tudo o que faltara. Hamlet, o amante; Hamlet, o filho. Mas nem a família nem o amor lhe interessavam. Eram meros exercícios obrigatórios.

Müller elaborou, juntamente com Matthias Langhoff, a sua própria tradução que, de acordo com a nota do programa, "deve algumas sugestões à tradução de Maik Hamburger/Adolf Dresen". Por outras palavras: Müller terá utilizado esta obra como base.Tal como no caso da adaptação de Koltès, a intenção era a "müllerização". A linguagem torna-se, assim, dura, directa e, simultaneamente, críptica de uma forma artisticamente maneirista. Adornada de metáforas, imagens. Há, pois, que prestar muita atenção para distinguir o Shakespeare de Müller do Müller de Müller. Do que não há dúvida é que, no final, temos outra vez *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*). O autor alemão não concede às figuras de Shakespeare nem sequer as palavras finais do original. Em vez disso, o drama acaba como começou: com Müller.

Sobre o público, no prolongamento do palco, está suspensa uma espécie de carril, onde estão instalados um holofote móvel e um altifalante. À primeira vista, este parece uma lâmina afiada, descomunal, à segunda, uma pá. As alusões de Wonder e Müller são claras. Vivemos num estado autoritário e o que se segue diz, portanto, respeito a todos; é por isso que, passadas algumas horas, nos quatro monitores dispostos à direita e à esquerda do palco, na plateia e no primeiro balcão, surgem projectados os espectadores.

Da lâmina da guilhotina, Müller e Shakespeare atroam a sala. Então, apaga-se a luz amarelada de bromo que mergulhara o palco e a plateia num tom horroroso de castanho escuro. Distinguimos um caixote, talvez um cubo de gelo, que faz lembrar a época glaciária de Müller. Um cubo de gaze. Lá dentro, um calabouço parecido com um *bunker*, ao qual se tem acesso por uma rampa, do lado esquerdo. Por ela, o fantasma do pai de Hamlet desce para o palco. É um homem nu, com um capacete reluzente de metal e um "*cache-sex*". Ao longe, distorcido como se o emissor estivesse mal sintonizado, soa o comentário original, em russo, que acompanhou o enterro de Estaline. Mais um vez, Müller, o encenador, remete muito explicitamente para Müller, o autor, para *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*), para o seu conceito de encenação.

Mas, por ora, – e enquanto assim é, a encenação mantém a tensão – Müller apresenta o drama de Hamlet. O drama do intelectual que não tem ilusões sobre a sociedade, reconhece as intrigas e os jogos de poder dos governantes, e já reflectiu sobre as alterações possíveis, mas é incapaz de actuar. Müller e o seu actor principal, Ulrich Mühe, dão a entender que esta cabeça brilhante é um cobarde quando se trata de agir, um herói quando se trata de pensar. É capaz de procrastinar, de dissimular; sabe mostrar a cada pessoa a imagem de Hamlet que esta faz dele. Mas este jovem, que anda muitas vezes com um livro na mão, não pode ou não quer tirar partido do talento, do saber, da vantagem que tem.

Mühe é um actor excepcionalmente talentoso que, sem nunca forçar a nota, desenvolve, com a maior das facilidades, as alterações mais incríveis da figura, exactamente porque carecem de justificação psicológica. A sua abordagem do papel faz-se, simultaneamente, com a maior distância intelectual e, por outro lado, com grande arrojo emocional. Revela-nos a criança e o amante, o revolucionário colérico e o colaboracionista; mas faltam-lhe parceiros condignos. Embora Margarita Broich represente o papel de uma Ofélia bela e desejável, tímida e exaltada e muito sabiamente louca, e tanto Jörg Gudzun como Dagmar Manzel (Claudius e Gertrud) exprimam muito claramente nas atitudes, na linguagem, a mentira, a necessidade de afecto, até mesmo de verdade e, a par disso, o medo de perder o poder. Müller centra a encenação de *Hamlet*, em extremo, em volta da figura de Hamlet. Quer mostrar porque é que o mundo é como é e divulgar como a sociedade (ainda) funciona. Encena o seu ponto de vista pessimista, encena o "ruído do silêncio de morte". A derrocada.

As pessoas em volta do Príncipe da Dinamarca reduzem-se, nesta encenação, a meros bonecos ridículos. Müller corta-lhes o texto, reduzindo, assim, a sua importância. Polonius, Rosencrantz, Guildenstern e um "funcionário do Estado" a fazer espionagem e dois pequenos colaboradores da polícia secreta. Esta redução, que é uma simplificação, atinge, sobretudo, Horatio. A maior parte dos espectadores só tomará plenamente consciência dele na última cena, quando Jörg-Michael Koerbl, sozinho em cena, com o mudo Fortimbras, que parece o fantasma do pai do Hamlet, anunciando assim o regresso do antigo regime, se contorce de riso.

Talvez Horatio se esteja a rir por ter sobrevivido ao massacre. Talvez por saber como é disparatada e falha de sentido a extinção desta família reinante. Intrigas, traição, morte: a injustiça mantém-se neste mundo.

Müller não perde uma oportunidade, nem na sua versão da tradução, nem na encenação, de chamar a atenção para o sistema da República Democrática. As alusões aos funcionários do Estado, às bebedeiras Leste-Oeste e às eleições, são facilmente aceites pelo público que ri e admira. Müller provocou estes curto-circuitos mentais mas, provavelmente, não os queria tão simples. Afinal, o que ele pretende com *Hamlet* e *A Máquina-Hamlet* não é dar, em oito horas, ao espectador, uma nova introdução à sociologia. Müller aspira ao discurso filosófico no palco. Por isso, os actores são obrigados a balbuciar, rapidamente, assuntos secundários políticos. Por isso, Müller inclui, repetidamente, textos alheios. Por isso, encenou *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*) num espaço negro, extremamente parco em movimentos, sem monitores com imagens. Por isso, foi imposta a maior concentração a estes cinco quadros. Temos de compreender: a nossa esperança foi, é, e será sempre um pouco falsa.

Céptica, pessimista, é a visão que Müller tem da peça de Shakespeare, da história da humanidade nela tematizada. E quando o rei assassino, Claudius, tenta convencer Hamlet a pactuar, confessando-lhe a sua culpa, torna-se mais do que evidente o que Müller critica em Hamlet, na sua encenação de *Hamlet*: a indecisão dos intelectuais, a sua estupidez, a sua credulidade, a sua ingenuidade. É que um assassínio não atinge um princípio, mas apenas um único indivíduo - aqui Hamlet errou. Talvez Horatio se ria por isso. Perdido entre as pedras tumulares douradas, em que Claudius e Hamlet haviam riscado os seus nomes, pouco antes da sua morte, rodeado de cadáveres, Horatio pressente que o drama de Hamlet se repetirá. Os intelectuais tornaram-se mais espertos - e mais fracos. Representam o papel de Hamlet. Já não há resistência, só há poder.

Porém, curiosamente, esta encenação, que no final se desintegra em cenas individuais em que o texto apenas é reproduzido cenicamente, sem ser interpretado, sem ser comentado, pode incitar a uma atitude, mas não constitui uma provocação para a assumir. Não há perturbação. Decorativamente, por vezes, obtendo grandes efeitos, Müller movimenta os actores em cena. Coreograficamente, como Robert Wilson. Müller não nos afasta das personagens, para que as possamos seguir, cheios de curiosidade, consagra-as, põe-nas em exposição. As pessoas transformam-se em teses. Raramente os actores conseguem demonstrar algo mais do que a pose didáctica do indicador espetado.

Em especial e repetidamente: Ulrich Mühe. No monólogo "*to be or not to be*" caiu num enorme charco. Câmaras de vídeo filmam-no de cima. Um pregador suplicante, um iluminista falhado lamenta-se. Sabe que não sabe mais o que fazer. "Mato o tempo, de acordo com o meu ser indiviso", dirá Hamlet, muito mais tarde, em *Hamletmaschine* (*A Máquina-Hamlet*).

"Quando escrevo, tenho sempre necessidade de transmitir tantas coisas às pessoas, que elas nem saibam do que se hão-de servir primeiro, e penso que esta é também a única hipótese", explicou Müller acerca das suas intenções e do seu trabalho. Não tem importância se ele tem razão. A única coisa interessante é que Müller também trabalha assim como encenador. Encena associações, enigmas, metáforas, segue de perto as pisadas de Robert Wilson e vai no encalço de Ruth Berghaus; seja como for, participa na corrida da encenação moderna. No entanto, depois desta encenação de *Hamlet*, não ficamos a saber muito mais sobre Hamlet.

"Não se pode continuar a ser índio", disse Müller há alguns anos, "quando se quer conseguir algo. Conseguir algo quer dizer, realizar algo no campo da arte, em primeiro lugar realizar-se a si próprio." No *Deutsches Theater*, Müller colocou-se, antes do mais, a si próprio sobre um pedestal. Se não se arrasar, em breve, a si próprio, caberá aos outros fazê-lo. Para bem de Heiner Müller.

A França descobre um novo Brecht

Antoine Vitez leva à cena *Leben des Galilei*, Bernard Sobel encena *Der gute Mensch von Sezuan*, dois espectáculos em Paris

Enquanto a República Federal reflecte sobre qual a atitude que o teatro deve tomar em relação à reunificação com a República Democrática, e Herbert Achternbusch reage rapidamente com um textozinho e um camelo[1], dois franceses demonstram que não são necessárias roupagens novas para estar devidamente preparado para esta situação diferente. Antoine Vitez e Bernard Sobel desvendam aos franceses um novo Brecht. Um leva à cena *Leben des Galilei* (*Galileu*), na *Comédie Française*, o outro *Der gute Mensch von Sezuan* (*A Boa Alma de Sé-Chuão*), no *Théatre de Gennevilliers*. Ambos os textos foram estreados em 1943, no teatro *Schauspielhaus* de Zurique e, nos últimos anos, raramente foram levados à cena nos palcos de expressão alemã. Brecht parecia ter passado de moda; a sua dramaturgia explicativa, didáctica, dialéctica desagradava. Parecia anacronicamente enfadonha.

O mérito de Vitez consiste não só em ter demonstrado, agora, na *Comédie*, até que ponto a dramaturgia épica de *Galileu* é parte constituinte do enredo e do assunto, mas também em ter mostrado, com esta encenação, que a esperança que tanto os cientistas como Brecht tinham de uma nova época parece começar, lentamente, a tornar-se realidade nos nossos dias. O facto de Brecht apostar na vitória do comunismo e de, na actualidade, ser precisamente a derrocada da ideia comunista que oferece a liberdade aos povos oprimidos e dá ao mundo a possibilidade de reduzir o potencial bélico é mais do que um pormenor curioso.

---

[1] Referência à peça *Auf verlorenem Posten* (*Uma causa perdida*), de 1990, na qual Herbert Achternbusch põe em cena um camelo. (N. da T.).

Esta ideia torna-se patente no espectáculo. O desabar de uma grande utopia e, simultaneamente, o novo raio de luz que brilha do Oriente comove os espectadores, fascina-os. Calados como ratos, participam nesta busca da verdade, nesta pequena revolução de um sábio impotente, face aos políticos poderosos. Finalmente, desatam a rir, alegres, como que libertos: Galileu enfia a cópia dos *Discorsi* por baixo da capa do seu discípulo Sarti e pede-lhe que leve a verdade para a Alemanha.

Não é só a imprensa francesa que elogia, entusiasticamente, este espectáculo, também o público da sessão a que assisti percebeu o que havia de extraordinário nesta encenação. Mais uma vez, Vitez levou a cabo uma encenação extraordinariamente clara, extraordinariamente bela. Ele nunca teve uma grande opinião das trabalhosas imagens e acções inventadas pelos seus colegas. Também desta vez, Vitez desenrola o drama com grande calma. Os diálogos e os debates tornam-se num acontecimento. Vitez transpõe em acção a linguagem da nova tradução mais precisa, mais purista, da autoria de Eloi Recoing.

Num cenário surrealista, muito reduzido, de Yannis Kokkos, que cria espaços com cortinados de seda e se limita apenas às fachadas de dois edifícios, que tanto simbolizam o mundo do Renascimento e da Idade Moderna, Roma, Veneza e Florença, como Berlim-Leste, Moscovo ou Nova Iorque. Também com os figurinos Kokkos obtém esta dupla realidade: a pompa das cortes principesca e papal, a par do cinzento da *Stasi*, a polícia de Estado da RDA, e do bege à maneira de Bogart.

No centro das atenções: Roland Bertin, no papel de Galileu. Um cientista muito francês, convincente na maneira como representa o prazer de comer bem e também o medo dos instrumentos de tortura. Bertin consegue transmitir o prazer causado pelo conhecimento; consegue pôr o corpo pesado num estado de grande tensão e prazer, levando-o a executar movimentos juvenis, eufóricos. O envelhecimento deste homem não é uma mera máscara: os olhos de Bertin parecem embaciar-se, os pés tornam-se mais pesados, a respiração mais ofegante e a fala mais lenta.

A seu lado, outros actores extraordinários da *Comédie*, entre os quais há que mencionar uma actriz: Valérie Dréville, no papel de Virgínia, a filha de Galileu. Uma beleza pouco inteligente, mas que se deixa seduzir por um grande amor, que aceita, sem protesto, sacrificar a vida às investigações do pai. No fundo, – a Dréville mostra-o com uma ou outra atitude recalcitrante, com passadas que nunca querem chegar ao seu destino, com olhares que contradizem friamente as palavras de submissão – esta rapariga quer casar, ter filhos, ser amada, rezar e não discutir com ninguém. Uma gata-borralheira que se submete ao pai e não entende, até ao fim, qual o peso do seu sacrifício.

Shen Te sabe o que se passa à sua volta, por isso não pode e não quer transformar-se no manhoso Sr. Shui Ta. Sandrine Bonnaire representa o papel desta rapariga e deste rapaz. A estrela de cinema no palco do teatro, que é um bastidor de cinema. Nicky Reti, que já construiu uma coudelaria no edifício multifuncional do *Théatre de Gennevilliers* e transformou um ginásio em Avinhão numa pequena Veneza, com palácios e canais, construiu, desta vez, uma paisagem fabril metálica, cor de ferrugem, com uns cem metros de largura, mas não muito funda. Sentados sobre estrados, os espectadores encontram-se frente a esta instalação industrial. Quem tiver um lugar afastado da tabacaria de Shen Te, terá dificuldades em entender este espaço. Mas, seja como for, é imponente.

No entanto, nenhum dos actores consegue ocupar realmente este espaço – nem mesmo Sandrine Bonnaire. A força não lhe chega. A tensão só surge quando os actores, em grupos pequenos, uns junto dos outros, comunicam entre si. Então também Sandrine Bonnaire é maravilhosa e, sobretudo, uma comediante maravilhosa. Shui Ta: um gnomo astucioso, à maneira de Chaplin; Shen Te: uma amante bela, arrojada, mas muito ingénua. Um anjo. Neste papel, qualquer actriz é o centro das atenções, também assim Sandrine Bonnaire. Apesar disso, ela não tenta evidenciar-se dos outros actores, não toma atitudes de estrela desta noite. Faz parte do elenco. Nisto consiste a qualidade deste espectáculo: Sobel conta, com meios despretensiosos, de maneira simples e directa, com jovens actores, apenas uma história: da jovem que queria ser boa, mas não pode sê-lo, se quer sobreviver. É toda uma história de amor: Shen Te e os seres humanos. Do amor fazem parte o ódio e a traição.

Sobel prescinde do indicador de Brecht que, neste texto, nas passagens que se dirigem ao público, muitas vezes se ergue, didáctico, e pretende pôr intelectualmente o espectador em posição de sentido. Quando, no final, se celebra o novo homem, se invoca um mundo diferente, encontramo-nos outra vez perante Galileu Galilei. A actualidade surpreendeu-nos de novo, o mundo com os seus contrastes. "Pobre do país que não tem heróis", diz Sarti, o discípulo de Galileu. "Não, pobre do país que precisa de heróis", responde o sábio.

As questões que os encenadores alemães poderiam colocar com os textos de Brecht, tanto na República Federal como na República Democrática, são formuladas pelos encenadores franceses. As grandes transformações políticas do Leste são objecto de reflexão em dois palcos parisienses; com base nos textos do poeta alemão Bertolt Brecht, que conhecia as duas Alemanhas, que havia vivido sob os dois sistemas políticos. (Vitez fá-lo de forma mais incisiva, mais exacta do que Sobel. Este intelectual analítico, não um actor, apresenta realmente uma nova imagem de Brecht, que Sobel - apesar de tudo - esboça.)

O que ambos tornam patente: a utopia de Brecht foi-se. Só a sua obra persiste, a esperança num homem novo melhor, num mundo melhor, mas ainda falta muito para isto se tornar realidade. Mesmo em França. Assim, ambas as encenações não apontam apenas para algo longínquo, para fora, não apontam apenas para a "*Ostpolitik*" (uma nova expressão alemã utilizada na língua francesa). Vitez e Sobel também se sentem inquietos com a agressividade (política) no próprio país; a nova tendência reaccionária, o racismo, o renascer do *velho* homem e da *velha* ideia. Com grande fantasia artística reagem; revelam o optimismo crítico de Brecht: "Mas agora, a palavra de ordem é: visto que isto assim é, não fica assim."

Suba o pano para o Deus das Moscas

Einar Schleef encena *Faust* de Goethe, no teatro *Schauspielhaus*, em Frankfurt

Que Einar Schleef não iria abordar o *Fausto* de Goethe como o haviam feito, antes dele, Giorgio Strehler, Klaus Michael Grüber e Dieter Dorn, já sabiam todos os que conhecem as encenações de Schleef.

Ao passo que, nos últimos tempos, os outros artistas se contentaram e continuam a contentar-se apenas com uma versão tão exacta quanto possível, procedendo a uma selecção muitas vezes bastante reduzida de excertos da primeira parte da tragédia, Schleef exibe em cena uma mistura do *Fausto I* e *II*. E isto não basta. Não lhe chegou um actor para o Fausto e uma Margarida, usa e abusa logo de uma dúzia. Schleef adora marchas marciais de multidões, coros clássicos e grupos de dança invulgares. Submete a uma coreografia os seres humanos, as palavras, os sons, as imagens. Apresenta-nos um texto conhecido, de tal modo que não o reconhecemos e temos forçosamente a maior dificuldade em procurar um sentido, ou mesmo em encontrá-lo por entre as frases gritadas, balbuciadas, cantadas, dançadas, e os fragmentos de frases. Requer a nossa capacidade de resistência (quase três horas sem pausa), a nossa concentração e, muito em especial, a nossa boa vontade.

Schleef que, com as suas fantasias de som e imagem e a sua dissolução de um texto em inúmeras partículas mínimas - a sua desconstrução e decomposição -, se assemelha a Robert Wilson, é muito mais radical do que o americano. Este não tem, geralmente, interesse nenhum pelo texto, que assume assim as funções de mero ruído de fundo. Schleef, pelo contrário, utiliza as palavras para delas extrair ritmos. Numa palavra: transforma a palavra em música. Não só fazendo cantar as palavras, por exemplo em coro. A maior parte das vezes obriga os actores que, salvo raras excepções, actuam como um grupo coral, a acentuar, a escandir os versos independentemente do seu significado; a repetir partes do texto como se fossem motivos de uma composição minimalista. As frases são entoadas como melodias (na esteira de Gertrude Stein).

A maior parte das vezes isto é horrível. Também desta vez, ao fim de pouco tempo, já não se pode ouvir a declamação. Logo durante o prólogo, que dura uma hora, em breve se faz sentir uma certa irritação com as reduplicações disparatadas de palavras e gestos, com os trocadilhos e as numerosas cenas lentas, maçadoras, sempre ao longo da parede. Mas nenhum espectador pode acusar seriamente Schleef de não respeitar o espírito de *Fausto* nesta encenação.

Por um lado, segue de perto todos os conselhos do director teatral que Goethe põe em cena no *Vorspiel auf dem Theater* (*Prólogo no Teatro*). Por outro lado, – e (provavelmente) é esta a razão que leva a suportar esta encenação – há um ideia por detrás da forma; isto é: o *Fausto* de Schleef não tem, de um modo geral, nada em comum com os trabalhos de destruição caóticos, eclécticos, em que os encenadores ficam excitadíssimos porque nada sobre o palco condiz e os actores se torcem de riso com os seus próprios disparates.

Antes pelo contrário: este realizador leu atentamente o texto, com grande cepticismo, distância, mas com furor. As ideias que lhe ocorrem são interpretações possíveis, por muito simplistas que pareçam. Para cada uma das piadas há uma explicação. Fausto e Margarida à dúzia: "A massa só se pode vencer pela massa, / cada um acaba por procurar o que lhe convém." As mulheres e os homens nus: "Quem muito traz, traz algo de proveito para alguns." A redução, a fragmentação do texto, a renúncia à história contada linearmente: "De que vos serve apresentar um todo? / O público o desfiará." E também para os críticos Schleef dispõe de uma citação "muito aplaudida" de Goethe: "Bem sabeis, nos palcos alemães, / cada qual experimenta o que quer."

Logo nos primeiros momentos do prólogo, em que ambas as partes da tragédia se apresentam já interrelacionadas, torna-se evidente onde Schleef quer chegar. No palco, um espaço triangular constituído por duas paredes laterais de pano preto (que formam um ângulo ao fundo), entram quatro mulheres velhas. Lentamente, aproximam-se do proscénio, ouve-se o roçar dos longos vestidos negros, sumptuosos, que deixam os ombros nus. Representam a penúria, a culpa, a inquietação e a desdita. Anunciam a derrocada. Pouco depois, todos os actores que representam Fausto e Margarida começam a cantar um coral, o coro dos lémures da segunda parte da peça de Goethe: "Quem construiu tão mal a casa / com pás e com trolhas..." Este canto voltará a fazer-se ouvir, as quatro mulheres voltarão várias vezes a prenunciar a morte. Com estes fragmentos de Goethe que, ao contrário do que acontecia na encenação de Strehler, não pretendem transmitir totalidade e continuidade, mas antes desorientação, Schleef apresenta uma alegoria: a sepultura é a casa e a vida um curto banquete.

É isto que Schleef celebra, orgiasticamente. Com danças do ventre e muitos corpos nus. Usa grandes machados para falos pequenos, veste homens de saias, mulheres de calças, emparceira Fausto com Fausto e deixa as Margaridas de mãos a abanar. Insensatas e medrosas, só lhes resta a agulha, a linha e uma canção triste. A simbologia de Schleef é grosseira e clara. Fausto não vê Helena no espelho, são seis Faustos que arregalam os olhos diante de seis baldes de lata reluzentes onde, anteriormente, doze Margaridas tinham urinado, depois de se terem desembaraçado dos vestidos, despido os fatos de banho e cantado as estrofes do Rei de Thule. O banquete é uma orgia masculina, a vida uma bebedeira e uma erecção permanente. Naturalmente, isto não pode acabar bem. Mefistófeles sabe-o. Por isso não entra neste jogo. Encena-o. Sozinho, sem nenhum coro de demónios.

Martin Wuttke não precisa de auxílio. É tudo em excesso, de uma maneira feliz: lascivo e degenerado, astuto e maldoso, encantador e nojento. É o centro em torno do qual todos os outros giram. Comanda os homens e as mulheres e manda-os retirar com um assobio. É King Klingsor e o Deus das Moscas. É com este título que Fausto cumprimenta o companheiro no escritório. Até agora não era costume das encenações atribuir grande importância a este epíteto. Schleef é o primeiro que o transforma numa ideia central. Mefistófeles como Deus das Moscas. Apanha-as com a língua e engole-as, com este isco ganha adeptos que lhe permanecem fiéis até à morte. Mal o coro dos Faustos ouve o zumbido que Mefistófeles faz soar, entre dentes, todo o coro obedece imediatamente: acorre, cambaleia, corre pelo palco.

Quem acha que esta ideia de Schleef é disparatada, engana-se. Mefistófeles é mesmo o "patrão" dos insectos que, no segundo acto da segunda parte, até lhe chegam a cantar uma serenata, da qual Schleef, infelizmente, prescinde: "Esvoaçamos e zumbimos / e já te conhecemos."

Mefistófeles é o director teatral, é o encenador. É ele que mete o grupo de Faustos na ordem, sacode as mulheres velhas e novas, refila com a má dicção dos coros - "Já ensaiámos isto!" - e gosta de se intrometer espalhafatosamente na acção. A todos imita, comanda, molesta. Representa o papel do estudante, de Margarida e de Mefistófeles. Beija os homens, o que os põe num estado de êxtase erótico; flirta com as mulheres e larga-as. Que quer ele? Vencer! Ter razão e - tanto quanto possível - alegrar-se com a queda dos outros, dos que seduziu.

Wuttke é o impulsionador deste espectáculo. O Deus das Moscas *superstar* nunca se cansa. Nu ou seminu: está sempre excitado e consegue excitar os outros, só precisa de olhar para o seu casaquinho vermelho. Rasteja e ladra como um caniche, é coquete e deslumbrante como um modelo, guincha como um contratenor. Faz de manequim, ora de mulher, ora de homem; homem, mulher e tudo o que há de intermédio. Fausto e Margarida, a inquietação e a desdita, obedecem-lhe cegamente, seguem o Deus das Moscas e caçador de ratos para toda a parte. Até à morte. As vítimas pressentem nela a liberdade, a salvação. O sedutor rejubila, pois sabe que a queda é o fim. "Terminou!", murmura Mefistófeles aliviado, citando assim o coro de Goethe na segunda parte. Terminou significa para Schleef: as lições a que o homem foi submetido findaram. Só que ele nada ganhou. "Está salvo" - nada disso!

Schleef não apresenta o *Fausto* completo, mas também não mostra apenas a peça destruída. Esta destruição intencional dá lugar a uma nova interpretação. *Fausto* como um oratório musical e cénico, um *memento mori* cantado, dançado, falado. Como uma ligeira referência ao final e ao caminho que lá conduz. Na parede do lado esquerdo estava escrito em letras brancas sobre o fundo negro: "Deus das Moscas! Com que alegria, com que proveito / percorrerás o caminho como um parasita", uma citação de Mefistófeles com um ponto de exclamação. Schleef encena o ponto de interrogação.

No princípio era a areia

Peter Brook encena *The Tempest*, de William Shakespeare

Peter Brook sempre procurou o "teatro sagrado", o "teatro dos milagres", o espaço vazio. Animar este espaço com o espectáculo, torná-lo num lugar encantado, é o objectivo mais almejado por ele. Quem leu os pensamentos que Brook formulou, há 22 anos, na sua obra *The empty space* (*O espaço vazio*) e comparou o livro com o trabalho de encenação, sabe que Brook não fala por falar. Bastam-lhe, realmente, os espaços vazios. Mas têm de ser muito especiais. Em pavilhões multifuncionais e ginásios nunca ele encenaria, tampouco em palcos modernos. *Les Bouffes du Nord*, este teatro que apenas salvou dum incêndio as paredes nuas de tijolo vermelho, a pedreira nas imediações de Avinhão, velhos celeiros, fábricas desocupadas, são estes os espaços dos quais rescende o que Brook aprecia: a história. Distinguem-se pela simplicidade, a naturalidade que caracteriza todas as encenações de Brook.

"Então o Senhor Deus formou o homem com o pó da terra e lhe insuflou nas narinas um hálito de vida, e com isso tornou-se o homem uma alma vivente", assim narra o *Génesis*. Brook leva a sério o estilo de trabalho divino. Também para ele no princípio era o pó da terra e não o verbo. Assim foi na encenação da *Carmen*, de *Mahabharata* e, agora, também da peça *The Tempest*.

No teatro da *Gessnerallee* em Zurique, um antigo picadeiro, com um telhado em madeira, um rectângulo limitado por ripas de madeira está coberto de areia branca, em volta também areia, vermelha. A ilha, o mundo. Silêncio. Lentamente, um actor aproxima-se. Pele escura, cafetã branco. Sobre a cabeça de cabelo crespo, equilibra uma cana grossa de bambu. Cautelosamente, pega-lhe e começa a balançá-la. Areia, pedrinhas chocalham, de cima para baixo, e de volta para cima. Com a criação, surge o tempo. Com este surgem os milagres e o "teatro sagrado", começa *A Tempestade*. Brook, para quem os mais ligeiros sinais parecem ser suficientes, confia na fantasia do espectador, no prazer de decifrar, consegue, com esta breve cena, muito duma só vez.

Alude a uma história passada e chama, ao mesmo tempo, a atenção para a actualidade. Lembra do modo mais jocoso, mais lúdico, a necessidade de tomar decisões, de um trato correcto com o tempo, a vida, os seres humanos. O espaço de tempo que resta é curto para decidir, para reflectir, para reconhecer onde se quer chegar e porquê; e isto não basta: este ruído tão tranquilizante, que quase faz adormecer, como o rolar suave das ondas na praia, tanto simboliza a ilha como o sonho e o sono. "Somos do mesmo material dos sonhos, e esta curta vida dura uma noite de sono", dirá Próspero muito mais tarde.

Além dos actores do *Centre International de Créations Théatrales*, de Brook, pouco há que ver na areia: nem móveis, nem acessórios. Com uma folha de palmeira, Brook faz surgir, por encanto, a selva, um prado com umas escassas folhinhas de relva que descrevem caminhos, presas entre os dedos dos pés dos espíritos de Próspero, vestidos de verde. Longas canas de bambu transformam-se em ondas, mastros. Numa selva virgem impenetrável, em que Ariel e Próspero, escondidos, observam os dois inocentes, sem que estes dêem por isso: Miranda e Fernando (a bela e delicada Shantala Malhar-Shivalingappa e Ken Higelin) juram, reciprocamente, amor eterno. Mais tarde, por ocasião do casamento, as mesmas canas formarão uma cúpula protectora.

Brook consegue sempre causar admiração com soluções semelhantes, com *leitmotive* cénicos, e também musicais. Leva a sério as instruções de Shakespeare acerca da música. Camancha, viola, gongos, tambores e outros instrumentos de percussão não vibram de tensão, não fazem ressoar a trovoada, não reduplicam as situações, os sentimentos. Os parcos sons e as cantilenas, compostos e, por vezes, também cantados por Harué Momoyama, constituem um outro nível da magia, tornam-se símbolos de ternura, de raiva e do tempo. É como se Brook quisesse obter, com o espectáculo, o que Wagner pretendia com a música, a palavra e o palco: *das Gesamtkunstwerk*, a obra de arte global.

The Tempest, a peça representada na tradução, muito precisa e bela, de Jean-Claude Carrière, submetida a cortes inteligentes, como o ideal de *Parsifal*: "O tempo transforma-se aqui em espaço." Mas não se trata de uma celebração no palco; nem de um serviço religioso. Brook serve o homem.

Decerto lhe interessa em *La Têmpete* também a história do feiticeiro que se vinga, restabelece a paz, a concórdia, o amor, e se retira resignado, despedindo-se prematuramente como o bobo do rei Lear. Mas, ao contrário de Claus Peymann, Brook não se contenta com o conto de fadas, o sonho. Brook vê, nesta comédia, a história da humanidade, o destino do homem. Ariel e Caliban podem ser espíritos, monstros, mas quem descobrir neles o ser humano está no caminho certo. É que Brook não faz o bom surgir dos ares voando, nem o mau subir dos infernos.

Ambos são bem humanos e, além disso, não correspondem, em nada, à ideia a que as encenações nos habituaram: nem um espírito do ar frágil como um efebo, possivelmente representado por uma actriz jovem, nem um mostrengo gordo, disforme; pelo contrário: um Ariel forte, alto e ao mesmo tempo de movimentos graciosos, ligeiros, a quem nem o peso, nem a força da gravidade parecem prender ao chão (Bakary Sangaré), e um Caliban ainda mais ágil, mais pequeno, mais irrequieto, bastante atraente (David Bennent). Ambos só querem uma coisa: ser livres. Um serve, para conseguir os seus fins, o outro amotina-se e trai, com o mesmo objectivo.

Porém, curiosamente, quanto mais aspiram a ser senhores de si próprios, - e quantas vezes não falam disso, suplicam, queixam-se da dependência - quando conseguem obter o que queriam ficam muito descontentes. Por um lado, David Bennent, que até aí se arrastara sempre furtivo, curvado, sempre à espera das pancadas a que este Caliban tantas vezes fora submetido, por certo injustamente, sai, no final, de cabeça erguida. Aprendeu uma lição. Só que, até ao momento, ele não supunha que a liberdade pudesse significar solidão. Provavelmente não vai ser mais feliz do que fora antes.

Também Ariel não gosta de deixar para trás o mestre que apreciava, que amava, em cujo colo se sentava, terno como uma criança: Bakary volta-se, outra vez, para Sotigui Kouyate, olha este Próspero, alto, elegante, nobre, de pele escura... e chora.

"Liberdade" - uma palavra que surge tantas vezes no texto de Shakespeare, é a chave para Brook e a chave para entender a sua interpretação.

Assim se compreende que neste espectáculo se pode prescindir do romantismo da ilha (cenário e guarda-roupa: Chloé Obolensky); que as aparições são desnecessárias; que os *dei ex machinae* são supérfluos. Brook não narra um conto de fadas. Mostra o mundo; mostra um Próspero que, longe dos homens que o escorraçaram, vive a liberdade num lugar destituído de civilização e cria a civilização para si próprio e para a filha. Talvez tenha forças sobrenaturais, provavelmente é só um bom conhecedor dos homens, um sedutor maravilhoso, encantador.

Brook mostra uma jovem, de bem consigo própria, que não quer fugir deste lugar, mesmo depois do encontro com Fernando. Satisfeita, feliz, quer ser prisioneira do amor. Por fim, mostra um Fernando que arrosta com todas as dificuldades por este amor, embora, até aí, estivesse habituado ao luxo, a ser servido por lacaios, que presta voluntariamente serviços de escravo, que se sacrifica: por Miranda, a amada, e por Próspero, o pai dela. É uma ideia convincente e comovente que Fernando, o fidalgo, não se queixe por ter agora de rachar lenha. Na encenação de Brook, ele apenas se surpreende porque os pesados troncos de árvore, que juntou com tanto esforço, estão sempre a desaparecer, roubados por Ariel e os seus acólitos. Cansado, suspira: "*Certains exercices sont très pénibles...*"

Quem quer que seja que fale da liberdade (ou da felicidade) nesta peça, quer sempre dizer outra coisa. Brook não leva à cena a questão entre a arte e a natureza, que também é tratada neste drama de Shakespeare, possivelmente o último. Procura descobrir o que poderia ser a liberdade. Será que a encontramos quando nos refugiamos na embriaguês, no êxtase, no esquecimento, no abandono moral, como o fazem Trínculo e Stephano (comediantes de grande talento: Bruce Myers e Alain Maratrart)? A liberdade será o poder? Será que temos de dissimular, trair, assassinar, por ela? Ou não será antes livre quem, em harmonia consigo próprio, observa o caos, o mundo que já nada mantém em equilíbrio, e confia em si próprio, se vive a si mesmo?

O encenador, tal como o poeta, não dá resposta a estas perguntas. Mas parece que Brook está mais próximo das figuras de Shakespeare que tudo fazem para suportar um mundo em que reina a desordem, sejam elas ingénuas, como Miranda, ou avisadas, como Próspero. Para Shakespeare e Brook só há duas alternativas para suportar a vida, para ser livre, num mundo sem liberdade: o amor e a compaixão, o perdão e a misericórdia.

É exactamente disto que Próspero fala, no epílogo. Não é optimista. Mas o modo como Sotigui Kouyate diz as últimas linhas, só, sentado no chão, com dignidade e calma, não deixa margem para dúvidas: Brook preconiza a esperança. Por isso, este Próspero altruísta, que sabe perdoar, faz lembrar o Nathan de Lessing; por isso, este sábio responde ao grito de júbilo de Miranda com as palavras: "*Brave new world*!" Não com cinismo, com desprezo, antes com pena: "*Para ti, é um mundo novo*."

Esta produção, que só dura duas horas sem pausas, é brilhante. Emana uma magia, uma beleza e uma severidade a que poucas vezes se tem ocasião de assistir. Mais uma vez, Peter Brook demonstra como os outros encenadores fazem mal em ornamentar intencionalmente os textos, em sobrecarregá-los de imagens. Como é desagradável, como é perverso, quando acabam por ter como objectivo apenas a destruição. O triunfo da estreia cabe, decerto, a Peter Brook em primeiro lugar. Mas que faria ele sem estes actores que observou atentamente durante o espectáculo? O francês que falam soa, por vezes, extravagantemente estranho, mas os corpos, os olhos falam uma linguagem clara. As mãos são eloquentes. São estes actores, que representam com uma facilidade e abertura enormes e com igual precisão e perfeição, quem dá corpo ao projecto de Brook, transformando-o numa grande festa teatral.

"O contacto humano é a única realidade indispensável. É este o teatro que buscamos: o que vai às origens", declarou Peter Brook numa entrevista. A sua preocupação não reside apenas na evolução estética; Brook aprecia o teatro porque permite aos artistas e ao público "recomeçar sempre do princípio", como escreveu em *The Empty Space* (*O espaço vazio*). As suas produções revelam e permitem este recomeço. No espaço vazio, o realizador descobre o ritual, o sonho, a festa, o divertimento - e os seres humanos. Perdidos na tempestade, encontram-se, pela primeira vez na vida, na maior confusão; reconhecem-se a si próprios e, finalmente, também os outros.

1991

Libertação da estupidez e do vazio

Estreia em Paris de *Aujourd' hui c'est mon anniversaire*, de Tadeusz Kantor

Tadeusz Kantor está morto, faleceu no dia 8 de Dezembro de 1990, em Cracóvia. Todavia, está no palco: duplamente em cena. Como auto-retrato, na pessoa do actor Andrzej Welminski, e como "sombra", representado por Loriano della Rocca. Só a cadeira que Kantor queria ocupar, bem na frente, junto à ribalta, para daí, como sempre, dirigir o espectáculo, intervir, fica livre. A última obra póstuma tem que ser encenada pelos actores, noite após noite, sem ele. O título: *Aujourd'hui c'est mon anniversaire (Hoje faço anos)*. Não se trata de uma ironia do destino. O autor-realizador, nascido em 1915, previra a aproximação da morte. Com este título queria anunciar: o dia da minha morte é o dia do meu aniversário. É uma festa e a última oportunidade de me ver. Quem se vê a si mesmo, ou chega mesmo a inventar um sósia, já se despediu de si próprio: "A esperança é sempre a morte. É ela que põe ordem neste caos de estupidez e vazio", tinha escrito Kantor ainda durante os ensaios.

Todas as peças, todos os quadros e todas as esculturas deste artista tinham girado sempre em volta dele mesmo. Em 35 anos não havia encenado mais de 10 peças. Espectáculos em que entrelaçara, egocêntrico, cenas da infância, da juventude e da maturidade, umas com as outras, em fantásticas teias complicadas e artificiais, em que a vida surgia na sua terra natal, Wielopole, e à qual se sobrepunham, ao mesmo tempo, imagens da história dolorosa da Europa neste século. Kantor punha em cena pensamentos.

No palco – que, para ele era "*une chambre de l'imagination*", um quarto em que a obra de arte autónoma, viva, o produto da imaginação se transformava, por um acto de vontade, em realidade –, Kantor transpunha fronteiras. Só esta transposição lhe interessava, o fascinava. "Nunca estou no palco, estou sempre na fronteira", diz Kantor através do gravador, também nesta noite. Isto significa, por um lado, que não lhe interessa a interpretação de um texto preexistente, que a explicação das figuras não lhe oferece atractivos, lhe parece fútil. As peças de Kantor nunca tiveram uma acção de estrutura linear; as personagens existiam sem psicologia; os espaços, sempre revestidos de negro e parcamente mobilados, longe de qualquer realismo, parecem sempre ambientes. Por outro lado, foi-se desligando progressiva e decididamente da vida, enquanto se afundava em fantasias de adolescente e de homem. Acabou por encontrar a liberdade plena na utopia negativa: na memória. Isto é, o passado tornou-se, para ele, futuro! Provavelmente não se pode determinar com exactidão o momento em que a vida, até mesmo na lembrança, deixou de fascinar Kantor e em que ele deu o passo decisivo em frente, para a sepultura. Porém, a dar crédito à sua descrição da própria obra, a descoberta da morte tem lugar no ano de 1975: "*Et à la fin la dernière >découverte<. Le Théatre de la mort.*"

A morte está omnipresente em *Aujourd'hui c'est mon anniversaire* (*Hoje faço anos*). Já o motivo do sósia e, mais ainda, o da sombra são prenúncios da morte. Muitos outros se seguem: o esquife do qual sai o amigo de Kantor, o pintor judeu Jonasz Stern, os soldados assassinos e a bandeira negra que aqui não é desfraldada por "Madame la Mort", como noutra peça de Kantor, *Die Künstler sollen krepieren* (*Os artistas devem morrer*), e sim pela mulher resoluta que, sempre em cena, observa tudo e todos. O espectáculo - a companhia de teatro *Cricot*^{2} chama-lhe testamento e "o último ensaio da peça de T. Kantor" - reúne todos os motivos deste homem de teatro, é um resumo da vida e da arte. Impõe a cerimónia fúnebre teatral como ritual da esperança, porque só a morte é salvação. Revela a vida em poucas sequências: do berço até à sepultura e para além da morte. Pois, na verdade, os mortos observam as suas próprias actividades, desprovidas de sentido neste mundo, imaginam uma existência passada.

A sombra está deitada no divã, enroscada como um embrião, observa os soldados que violam, dão tiros, matam; ouve a pobre criança grisalha, velha, gritar: "Porque é que tudo é tão triste!?"; fica admirada - como o auto-retrato na moldura vazia - com a festa de anos em casa da família Kantor, o pai que bebe com precipitação, fazendo saúdes aos convidados, a mãe, lívida, de olhar vazio, que vai sempre enchendo o copo do pai, como uma boneca de corda, enquanto os convidados se perdem num tango delirante. Ambos os actores que representam o papel de Kantor e, juntamente com eles, os espectadores compreendem, durante este espectáculo de 65 minutos, que esta festa, comunhão e banquete fúnebre, é apenas a despedida de um mundo sem salvação. Mortos escondidos em sacos, as célebres embalagens de Kantor, ressuscitam mais uma vez, põem-se a dançar; mas este triunfo da vida sobre a morte é, afinal, uma advertência, símbolo da morte como verdadeira vida.

Hoje é um dia fúnebre. A música de Beethoven e de Offenbach confundem-se. Militares metidos em jaulas berram. Monumentos vivos de trabalhadores, certos da vitória, acenam com os punhos fechados para o público. Entre estes cadáveres que festejam a vitória da morte, cambaleando num cemitério, por entre numerosas cruzes de madeira, a imagem de Kantor tenta fazer um discurso. Quer mostrar o que sabe. Ninguém escuta o que ele diz. De repente, a música pára. Os actores imobilizam-se. Acabou. O quê? A vida, o sofrimento, a luta.

Mesmo quem se defrontar com a obra de Kantor, pela primeira vez, neste último espectáculo, reconhecerá que este artista chegou bem perto dos objectivos que se propunha atingir. No pobre compartimento da fantasia, o autor defendia-se da injustiça, da baixeza e da estupidez, assim o disse Kantor. "As suas armas: a fantasia, as recordações de infância, a pobreza, a solidão e a morte do amor." Kantor, obcecado pela morte, apregoa - exaltado, em voz alta, impetuosamente e, ao mesmo tempo, com as mais belas e poéticas metáforas para o espaço e o corpo - o que, para ele, é a missão, o caminho e o objectivo de toda a arte: "Tornar público o que havia de mais íntimo na vida de um indivíduo, o que esconde em si o valor mais alto, o que, aos olhos do >mundo<, parece ridículo, insignificante, miserável. A arte traz esta >miséria< à luz do dia."

A imaginação de Kantor é maravilhosa, altamente artificial e não menos perturbante. E, no entanto, ele já foi mais longe. No Verão passado, ao encenar *Ô douce nuit* (*Ó doce noite*) num *workshop* em Avinhão. Nessa ocasião, Kantor transpôs o sonho aflitivo da sua vida para um pesadelo fantasmagórico da humanidade. Com os mesmos meios de repetição, de variação. Kantor, que sempre cultivou um estilo de trabalho minimalista, fragmentando cenas, melodias, movimentos, e reunindo-as, coordenando-as, depois, por uma ordem diferente, que recortava as recordações em retalhos, esculpia medos em grupos de recordação dos mortos e coreografava alegres danças macabras, conseguiu, nessa altura, transpor a última fronteira. Tinha-se despedido de si próprio e do mundo, tinha reconhecido o seu destino como sendo o da humanidade, compreendido e pintado o Apocalipse; ou, tal como formulou num poema escrito em Agosto de 1990, o final do mundo: "Na minha ideia, / talvez na minha natureza, / estava claramente pintada / a imagem do fim, do fim da vida. / A imagem da morte, / da catástrofe, / do fim do mundo. / Não sem razão!" A última obra de Kantor: um passo atrás. Em direcção a si mesmo.

No teatro do *Centre Pompidou*, em Paris, o público ovacionou, de pé, os artistas órfãos que, durante o espectáculo, fixaram, fascinados, a cadeiras vazia. Sabem que chegou o fim do teatro *Cricot^2* de Cracóvia; estas produções, que viajam pelo mundo, também irão a Munique e Berlim dar o último testemunho da arte de Kantor: "Tudo - os milagres, as religiões, o mundo, a civilização - tudo é apenas repetição. Estamos a aproximar-nos do fim do mundo."

Um ano magro. Desconsolo. Mas um lampejo de esperança

Encontro de teatro 1991 - Discussão do júri

"Os poetas têm razão, nada é tão pequeno e tão pouco que não mereça o nosso entusiasmo." Na estação de teatro passada, não fui o único a guiar-me por este moto de Hölderlin. A busca da "encenação excepcional" foi difícil. Um ano magro. Assim foi! Apenas nos resta a (fraca) esperança de que não se lhe sigam mais seis anos maus. Mas onde havemos de ir buscar a esperança?

Da antiga RDA não sopram ventos de esperança. Embora Leander Haußmann e Frank Castorf manipulem os textos ou os ignorem mesmo com uma força e um furor, com uma despreocupação que, entretanto, se perderam nos estados da antiga RFA. Mas, sem ferir a discrição imposta pelos estatutos do *Berliner Theatertreffen*, o Encontro de Teatro de Berlim: o que uns enaltecem como sendo arte revolucionária, faz lembrar aos outros uma moda, os modelos teatrais já vistos em finais dos anos sessenta. Resumindo: os resultados da votação foram escassos e sofreram várias alterações ao longo dos meses. Isto não se aplica apenas às produções da Alemanha Oriental convidadas para o Encontro de Teatro.

Nada disto seria grave se os resultados das votações não fossem reflexo de uma crise. Não a do teatro, – sobre a qual a escolha feita não obriga necessariamente a reflectir – mas a crise da crítica. Na década de noventa, parece que os visitantes profissionais do teatro que são, afinal, os críticos têm mais dificuldade em estabelecer um consenso de qualidade; encontrar e definir critérios e, o que é mais importante, impô-los.

Não quero, aqui, queixar-me e, muito menos, mostrar-me ofendido por alguns espectáculos que me pareceram, a mim e a outros membros do júri, verdadeiramente sensacionais não terem sido incluídos no programa, pura e simplesmente porque perdemos algumas votações (tal como os outros perderam!). Mais importante parece-me o facto do Encontro de Teatro de Berlim reflectir a transformação contínua da crítica teatral alemã. Uma transformação que, em França, não atingiu estas proporções (para mim) espectaculares.

Na Alemanha, reina um interesse exclusivo pelo lado experimental, pelo arrojo estético. Já ninguém se interroga sobre o papel social do teatro, num período difícil e num Estado de economia debilitada, politicamente conservador ou mesmo de restauração. Será que ao teatro não cabe a dupla função de proporcionar divertimento e estímulo intelectual? É suficiente que um texto de tendências míticas, perfeito e muito belo, seja celebrado pelos melhores actores? Será que não acabamos por nos fartar do teatro que se limita a estilizar-se, atribuindo-se a maior importância, levando-se a si próprio a sério, em vez de se lembrar da sua verdadeira função: assumir uma atitude?

Não a nível trivial, do ponto de vista político, mas moral, ético. De que servem as numerosas manifestações contra a guerra do Golfo, as declarações de solidariedade seja com o que for, quando os teatros se contentam com espectáculos de destruição dos sentidos, encantadores, ousados do ponto de vista estético, eventualmente, até mesmo revolucionários? Está bem que um realizador encontre um ritmo (certo) para uma encenação; que descubra e faça representar imagens; que descubra signos cénicos que ultrapassem a simples reduplicação da palavra; que crie uma atmosfera com corpos, luz, música. Mas ainda melhor é quando utiliza todos estes meios para interpretar um texto – e quando o espectador consegue reconhecer porque é que o espectáculo era, e é, necessário exactamente neste momento e neste local; porque é que a encenação é como é. O teatro é uma paixão, é certo. Mas também implica responsabilidade, na medida em que é cultura subvencionada pelos cidadãos.

Provavelmente, não é uma coincidência que a geração de críticos que, na confusão de 1968, pugnou com maior convicção por um teatro esclarecido, um espectáculo empenhado política e socialmente, defenda agora, com a maior energia e eloquência, o novo teatro apaixonado por si próprio, isento de constrangimentos. Que esta posição é tão forçada quanto os trabalhos destes encenadores são elevados ao estrelato é uma consequência lógica. Esta reviravolta é, afinal, a confissão, implícita e tácita, de uma derrota. Na medida em que correm atrás dos jovens, estes críticos buscam as modas da sua juventude. O velho ímpeto novo. Não reparam que aplaudem, em vez do que é novo, apenas uma cópia. Mas alto! Talvez reconheçam o erro e, já que não conseguem fazer da necessidade uma virtude, fazem dela um remédio. Nesse caso a derrota seria uma manifestação de inteligência: "Estava cansado de me rebaixar, de procurar uvas no deserto e flores nos campos de neve", escreve Hyperion, desiludido, a Bellarmin.

Pouco depois pergunta: "Que seria a vida sem esperança?" – "Uma centelha que salta do carvão e se extingue, e tal como na estação triste do ano se ouve uma rajada de vento que sopra um momento e expira, seria esse o nosso destino?"

Assim pois: esperança apesar da efemeridade. Quem se dá ao trabalho de não confundir "notável" com perfeito; quem não comete o erro grave de distinguir entre certo e errado em matéria de arte; quem aprecia um trabalho sério, que é necessariamente difícil, ou até mesmo cansativo e, por certo, não é brilhante, é capaz de fazer algumas descobertas no mundo do teatro de expressão alemã. Algumas delas encontram-se em Berlim, outras se seguirão. É bom que assim seja! Algumas não estarão presentes. É pena que assim seja!

Por exemplo, as duas encenações da peça *Der zerbrochene Krug* (*A Bilha Quebrada*) que, na temporada passada, causaram perturbação, fizeram sensação e explicaram o nosso presente e até mesmo o nosso mundo: a encenação de Thomas Langhoff no *Deutsches Theater* e a visão de Andrea Breth no *Burgtheater* em Viena.

Por exemplo a interpretação do *Fausto*, encenada em Dresden por Wolfgang Engel, que não merece, certamente, ser considerada bem sucedida. Mas revela, como nenhuma outra produção teatral do ano transacto, até que ponto e com que meios o teatro da antiga RDA transpõe para o palco o seu próprio passado. Esta produção reflecte, tal como a interpretação de Langhoff, mas de forma mais directa e também menos perfeita, menos artística, a identidade, ou melhor, ainda a inexistência de uma identidade dos cidadãos da RDA na grande República Federal que agora, no estrangeiro, se chama a si própria apenas Alemanha e não BRD, RFA, FRG, RFT.

Enquanto Castorf e Haußmann se limitam a utilizar os dramas de Ibsen, Schiller, Lessing e quantos mais para, com base em restos de textos, dar forma a imagens, movimentos, coreografias; Langhoff e Engel tentam, através de um contexto cénico diferente, de acentuações invulgares de palavras, de ritmos desusados da fala, isto é, de um subtexto representado, dar um novo sentido às palavras - e isto significa um sentido actual, importante do ponto de vista da sociedade. Engel vai mesmo ao ponto de inventar, de acrescentar textos, canções. Com isto vai longe demais. Todavia, este tipo de confrontação é importante, notável. Demonstra até que ponto estes realizadores, que já haviam feito produções de responsabilidade sob o regime da RDA e, ao mesmo tempo, encenado em teatros da República Federal, transpõem para o palco a história recente da Alemanha, se sentem responsáveis pelo seu público que, tomado de surpresa pela autodeterminação, se perdeu, e está bem longe de atingir esta meta. Estes espectadores (e todos os outros que não frequentam o teatro) têm a maior dificuldade em saber quem são.

É possível que, noutra altura, ambas as produções tivessem sido alvo de menos atenção. Mas, em 1990/91, nos palcos da Alemanha Oriental, a qualidade artística não era o único critério que contava e com razão. Contava o sofrimento que os intelectuais da RDA sentiam pela derrocada do seu Estado, a morte da utopia socialista em que haviam acreditado, mau grado todos os defeitos de um sistema político injusto. Contava - e isto é notável! - o esclarecimento através dos textos que, anteriormente, haviam sido monopolizados pelos administradores comunistas da cultura. Por intermédio de Goethe, Schiller e Lessing foram tomadas posições contra os próprios cidadãos que, não totalmente isentos de culpa pelo mal-estar sentido, se tinham conformado com a mentira, considerando-a como a verdade, para poderem sobreviver. Os trabalhos de Engel e Langhoff demonstraram, no palco, que Adorno tinha razão ao afirmar que os alemães são mentirosos honestos, os vira-casacas mais talentosos que a natureza jamais produziu: "Um alemão é um indivíduo que não é capaz de dizer uma mentira sem acreditar nela ele próprio." Engel, Langhoff, também Castorf, com a encenação de *Die Räuber* (*Os salteadores*), destroem a arte através da arte, destroem a mentira; ou melhor: as mentiras. Afinal, todos eles se defrontam com os escombros, e até mesmo os destroços do espaço e das palavras, na interpretação que Castorf faz de Ibsen (*John Gabriel Borkman*), são símbolo disso.

Der zerbrochene Krug (*A bilha quebrada*) é, na encenação de Langhoff, um país quebrado, onde os poderosos se corrompem uns aos outros, para não perderem a influência que têm, e em que nunca é dada razão ao povo. Outra vez logrado, como sempre intrujado, vendido, comprado. Por dinheiro barato, como afirmou justamente André Glucksmann, na conferência que proferiu, em Munique, acerca da Alemanha. Engel, Langhoff – também Castorf – admoestam os seus conterrâneos, são vencidos como todos os outros. As suas produções chamam a atenção para o facto do percurso dos alemães ter conduzido "da humanidade, através da nacionalidade, até à bestialidade", como tinha previsto Franz Grillparzer, o autor austríaco do século XIX. A cidade de Weimar é símbolo deste percurso. Cranach, Bach, o Teatro Nacional; o classicismo de Weimar, a República de Weimar e, a poucos quilómetros de distância, o campo de concentração de Buchenwald.

Extraordinário. O mundo em ruínas. Talvez nem mesmo já exista. Andrea Breth encena a derrocada. Uma dança macabra, um mistério. É um facto, Kleist não é Calderón, e Eve não fala como as Evas o faziam outrora nos autos medievais. Apesar disso, será que Andrea Breth entendeu realmente mal o texto? A resposta é tão simples?

Não há dúvida: esta interpretação é cansativa e bastante longa, ainda por cima. Mas, se aceitarmos o sossego mortal, a lugubridade à maneira de El Greco, o mistério que ela encena reveste-se de uma enorme atracção, exerce o efeito de um sorvedouro: para o céu, para o inferno. Para Breth, não se trata apenas de um caso policial. Adam, o jurista lamentável, o choramingas, não lhe interessa. Tão-pouco o processo que não passa de uma farsa. A realizadora debate, num espectáculo de quatro horas, o destino humano: a bilha e Kant e a cabala. A decadência definitiva dos valores. Nada mais conta. Nem a moral, nem o direito, nem a sociedade. Andrea Breth revela o fim do mundo.

No prólogo de *Hyperion*, Hölderlin observa que "a solução das dissonâncias de um determinado carácter não serve nem para a simples reflexão, nem para o prazer oco". Precisamente esta dualidade - *fabula docet e fabula delectat* - caracteriza as grandes encenações:

instrução e divertimento. Por vezes, a responsabilidade cabe simplesmente ao espectador, ao crítico que assiste ao espectáculo, que pensa que um ou outro destes aspectos não foi suficientemente levado em consideração. Não cabe aos encenadores, aos cenógrafos, aos actores.

Horácio louvou os que sabem apreciar devidamente o valor dos bens materiais, como sendo os únicos seres felizes. Numa palavra, os que nunca perdem o sangue-frio. Assim, recomendamos a máxima horaciana "*nil admirari*" a todos os espectadores e às companhias teatrais convidadas a vir a Berlim, bem como às que o não foram: não se deixem ir no engodo. Isto não é uma consolação. Mas, talvez possa ser um raio de esperança.

Um espaço deserto abre lugar à fantasia e ao intelecto

Jorge Lavelli encena as *Comedias Bárbaras* de Ramón del Valle-Inclán, no 45.° Festival de Avinhão

No pátio do palácio papal, o local de renome do festival que, este ano, atrai pela 45.ª vez os profissionais de teatro de França e os curiosos de todo o mundo, apresentou-se um encenador, conhecido dos franceses, mas que não é considerado como pertencente à elite admirada no estrangeiro: Jorge Lavelli. Apesar disso, este realizador de origem argentina, desde 1988 director do *Théatre de la Colline*, em Paris, vem trabalhando continuamente para o Festival de Avinhão desde 1967, ganhou diversos prémios de encenação e é acarinhado pela imprensa francesa porque se dedica, como nenhum outro, essencialmente à obra dramática contemporânea. Pôs em cena, com grande êxito, Gombrowicz, Arrabal, Copi, Ionesco, Bond e Bernhard.

Em Avinhão, desta vez, realiza um sonho muito antigo, leva à cena as *Comedias Bárbaras* de Ramón del Valle-Inclán. Quem conhecer as três peças do poeta espanhol fica forçosamente admirado com esta escolha. Os dramas - *Cara de plata* (1922), *Águila de blasón* (1907) e *Romance de lobos* (1908) - não são nem muito interessantes, nem sequer muito bem escritos, se confiarmos na tradução alemã de Fritz Vogelsang. Resumindo: uma história de boatos sentimentais com ímpeto social, muito católica e um pouco comunista. As três peças constituem uma trilogia tragicómica. Com dimensões épicas e umas tantas dúzias de personagens, Valle-Inclán conta a história de uma família, a decadência dos fidalgos galegos de Montenegro.

A tradução francesa de Armando Llamas revela-nos até que ponto estes dramas são ricos em metáforas, malévolos, super-realistas, poéticos. A caracterização das numerosas figuras, dos grupos rivais que discutem, se degladiam e se matam reciprocamente, é grotesca, faz lembrar os *Caprichos* de Goya, ou os *Désastres*.

Ao ler as peças, ainda nos poderíamos (deixar) iludir e considerar realista o que Valle-Inclán caricatura. Na encenação de Lavelli, porém, torna-se evidente: o poeta utiliza muito conscientemente o efeito de "distanciamento". Todavia, ao contrário de Brecht, a distância que conduz ao reconhecimento não é, aqui, obtida através do gesto teatral no palco, mas, decididamente, através do olhar com que o autor observa as suas figuras. Para este autor espanhol, as personagens não passam de marionetas que ele segura com fios curtos e faz agir frente a um espelho que as deforma. Não se trata de seres humanos. Quem estiver à espera de evoluções e justificações psicológicas não as encontra. Ao teatro épico de Brecht corresponde a arte do *esperpento* de Valle-Inclán: as normas clássicas do teatro são reflectidas por um espelho côncavo, foi assim que Max Strella, o teórico do *esperpento*, o definiu. A vida, os seres humanos, surgem desfigurados, deformados – e tornam-se reconhecíveis exactamente por isso.

No pátio do palácio papal, ergue-se um único pedestal singelo, com uma ligeira inclinação ascendente à direita e à esquerda, como que em ondas, antes de quebrarem na areia. Um chão acastanhado, queimado do sol. Graciela Galàn prescinde de toda e qualquer decoração, apenas dá a entender onde nos encontramos por meio do guarda-roupa, uma mesa, uma cama, um altar, um crucifixo. Cria um cenário sóbrio, que se vai alterando ininterruptamente, sem ruído, no decorrer do espectáculo; os objectos erguem-se, como fantasmas, do chão e nele desaparecem outra vez. Era exactamente este lugar singelo, o espaço deserto, que Lavelli queria: "Gostaria de transformar o espectador num leitor. Queria conseguir uma estética que prescindisse de tudo a não ser do signo teatral puro."

A leitura cénica dura sete horas. Mas, quando abandonamos o palácio papal, pouco depois das cinco da manhã, percorremos a cidade deserta ao amanhecer, enquanto os primeiros pássaros começam a chilrear e os homens do lixo varrem os últimos prospectos das centenas de grupos teatrais *off-festival*, não deixamos de reflectir sobre este estranho texto, com esta encenação singela, no melhor sentido da palavra. A bem dizer, é agora que começa a rumorejar no cérebro do espectador. Valle-Inclán e Jorge Lavelli mostram algo mais, e mais importante, do que meramente o destino desta família feudal, que sucumbe, que tem de sucumbir porque surge uma nova época e porque nem o velho Montenegro nem nenhum dos cinco filhos é capaz de se decidir a enfrentar o desafio de salvar a riqueza e o poder, no início do século XX. Mostram que o poder brutal só se pode estabelecer e manter quando os poderosos desprezam o direito e atraiçoam a virtude cristã da compaixão. Valle-Inclán luta contra a decadência da doutrina social cristã - isto provam-no muitas das afirmações que faz entre 1870 e 1890 - e prevê o fim da igreja católica porque "Satanás sobe ao poder graças ao liberalismo".

No final, - o velho Don Juan Manuel Montenegro acaba de ser assassinado pelo filho, Don Mauro, porque luta pela justiça social, em vez de mendigar uma esmola à porta da sua antiga casa, juntamente com um grupo de pobres - o velho Don Lázaro atira-se ao parricida, empurrando-o para o fogo, onde ele acaba por arder.

"Belo como um arcanjo" assim vê o poeta este homem que, naturalmente, faz recordar o Lázaro bíblico. De facto: Jean-Claude Jay, alto, endireita-se orgulhosamente, como um Deus vingador, põe-se à frente do bando que avança, em silêncio, para os dois irmãos que restam. Estes pressentem o que os espera. Decerto um processo. Talvez este ataque seja mesmo o começo de uma revolução. Só uma coisa é certa: estes infelizes mendigos não querem o poder, estão sedentos de justiça.

Não se trata de peças sobre o amor e o acaso. No entanto, a coesão entre estas comédias bárbaras faz-se através de dramas de amor e ciúme. Se o chefe de família, o arrogante Montenegro (Michel Aumont), não se entregasse sem peias aos seus instintos, não enganasse a mulher Doña Maria (de novo em Avinhão, muito aplaudida: Maria Casarès), não desonrasse a jovem familiar que lhe fora confiada, a bela Isabel (delicada e frágil: Isabel Karajan), e fizesse dela sua amante, já os cinco filhos não andariam pela Galiza violando mulheres; os camponeses, os pescadores e os marítimos não se queixariam da sua pobreza. Até mesmo o Menino Jesus se poderia ter poupado à digressão pela terra, para dizer à soberba Doña Maria que também é culpada por se ter entregado à oração, num lugar longínquo, em vez de tratar dos filhos, das amigas, do pessoal. Quem tem poder não pode fugir à responsabilidade; quem o quer conservar tem de lutar. Valle-Inclán não defende uma ideologia, o que está em jogo é a moral. Ao mesmo tempo, reconhece que a sociedade patriarcal falhou. Não dá respostas. Faz perguntas.

O mesmo faz Lavelli. Demonstra, sem comentários, a violência, em cenas brutais, malévolas, agressivas. Na última parte, quando o velho Montenegro, na presença do criado Galant (Maurice Chevit: magistral no papel de louco, alcoviteiro, cão), reconhece a sua culpa, sofrendo na terra tormentos infernais, para acabar finalmente por chamar aos mendigos os seus verdadeiros filhos, Lavelli dá corpo a um pesadelo e a uma visão de felicidade. Debate, mais uma vez, com Valle-Inclán, o tema que agitava os intelectuais (e não só em Espanha) na época em que os dramas foram escritos. Sob que forma são possíveis a justiça e a compaixão numa sociedade moderna? A revolução, a alteração dos fundamentos da propriedade e do poder, não parece um meio adequado. O poeta e também o realizador aceitam uma sociedade de senhores e servos, desde que ambos respeitem o "contrato social". Não são esmolas que uns esperam dos outros... compaixão activa e integridade moral são os imperativos. É por isso que, na terceira parte, há a cena-chave, à maneira de Shakespeare, em que Montenegro discute com o louco Fuseau (Emiliano Suarez), tal como Lear com o seu bobo. Os filhos que Montenegro gerou, que o roubaram e vão acabar por assassiná-lo, são os filhos de Satanás. O diabo conseguiu infiltrar-se junto de Doña Maria, porque o egoísmo desta família a cegou e não houve mais Deus que a protegesse: a conta que esta família tinha em aberto era elevada demais.

Lavelli, que costuma sempre obrigar os actores a uma enorme presença física, que não receia a nudez, a brutalidade, descreve o medo, o prazer, a revolta, o homicídio, a derrocada. Encontra um ritmo invulgar, perigoso, para este espectáculo, que só tem uma pausa de uma hora: começa com um ritmo furioso num fortíssimo – o rufar dos timbales. Aos poucos, vai-se desenrolando um adágio num pianíssimo, um final enlutado. Entre estes extremos, duetos de amor, canções galantes, cantos de guerra e a dança macabra. Em versões faladas, cantadas ou concertantes, interpretadas por uma orquestra (música: Carmelo Bernaola).

Possivelmente, uma dramaturgia como esta, uma solução cénica deste tipo, teria sido impossível com actores mais fracos do que os que põem os seus serviços e o seu saber à disposição de Lavelli. Mesmo quando não se movem e apenas sussurram ainda se sente a tensão do corpo e da linguagem a que estão submetidos. O público francês presta sempre homenagem à Casarès, com a sua voz gutural dura e os movimentos suaves. Sempre com razão. Mas, desta vez, ela não foi a única grande actriz. A seu lado Isabel Karajan. É forte, irradia uma força juvenil ardente; articula fina e claramente; representa com graça, sem nenhum coquetismo.

A terceira do grupo das mulheres infelizes, das actrizes que impõem respeito: Denise Gence, da *Comédie Française*. Nesta peça de homens, sem heróis, representa o papel de Micaela la Rouge, a criada de Montenegro, confidente de Doña Maria. Não apenas uma boa alma, a Gence descobre nesta velha a personificação da consciência pura. É a única que não se reflecte no espelho deformador de Valle-Inclán e de Lavelli, espelho esse que nos revela as imagens repelentes dos que se sentem chamados, pela profissão que exercem, a anunciar e oferecer ao homem a salvação divina: os clérigos.

Ovações de pé, júbilo. Exaustos os actores, os espectadores. Um sentimento de felicidade e muitas perguntas sem resposta. Afinal, também a questão de saber se valeu, realmente, a pena redescobrir esta peça de tendências míticas, considerada até aqui impossível de pôr em cena. Para quem quiser respostas: a encenação de Lavelli vai ser representada ainda este ano e no próximo ano, em Barcelona, Paris, Montpellier e Bari.

No paraíso perdido

Andrea Breth encena *Der einsame Weg* de Arthur Schnitzler, no teatro *Berliner Schaubühne*

Depois da encenação que Thomas Langhoff fez da peça de Arthur Schnitzler *Der einsame Weg* (*O caminho solitário*), em 1987, por ocasião do Festival de Salzburgo, uma coisa era certa: provavelmente todas as interpretações deste texto teriam, por muito tempo ainda, de se medir por esta produção. Num espectáculo muito lento, altamente intelectual, em que se notava o esforço da encenação, Langhoff havia descoberto como as pessoas solitárias se torturam, reciprocamente, ao longo do seu caminho solitário para a morte; só procuram o amor, a amizade, a confiança, mas acabam por falhar. Todos os impostores enganados acabam sós. Dois anos mais tarde, quando Luc Bondy apresentou esta peça em Paris, numa encenação ligeira, de sentido leve, ficámos a saber muito menos. Foi apresentada em cena a história muito complicada de uma família, uma espécie de telenovela intelectual. No teatro *Berliner Schaubühne*, agora, Andrea Breth, a mística entre os encenadores teatrais alemães, não se interessa nem pelo caminho traçado por Langhoff, nem por Bondy: para ela a actualização parece ser um horror. Mais uma vez, Andrea Breth afasta-se de um texto. As imagens de uma sociedade transformam-se num auto.

De cócoras no palco, Johanna, a jovem sedenta de liberdade, de espaço, também de uma autodeterminação (egoísta). No escuro, crava o olhar no vazio, abandonada, triste, perdida em sonhos, acende um fósforo que arde e lhe queima as pontas dos cabelos. Então, enquanto a luz vai aumentando lentamente, surge o irmão, Félix, que vem visitar a mãe moribunda, Gabriele Wegrat. Johanna não o vê passar por detrás das janelas de cortinas de gaze, mas sente-o. As primeiras palavras que pronuncia traem o seu temperamento: o corpo gordinho, extremamente tenso, de *punho* fechado, expele as frases. Uma doente, um caso, para o médico – ou melhor ainda – para o padre.

Durante o espectáculo, que dura quase quatro horas, a actriz Imogen Kogge mostra repetidamente, em poucas variações, a dor de alma, a doença, a vida. No final é uma doente depressiva que acaba por morrer. Não: não se afoga no lago fundo, um banho já ela tomou antes, durante a conversa com Sala, o cínico, para quem esta mulher foi apenas prazer periférico, de curta duração, uma distracção para desviar a atenção da própria decadência. Andrea Breth encena a morte de Johanna de outra maneira. Com a concha da mão, a jovem bebe a água do lago de nenúfares. A água: um reconforto. Outros, em grande aflição, clamam por uma fonte assim e é-lhes dada a comunhão.

Logo nas primeiras cenas se descreve e revela esta Johanna. Andrea Breth não lhe concede qualquer tipo de evolução. Nem tão pouco às outras personagens. Todas elas estão definidas: Sala – o egoísta correcto, que despreza os seres humanos (Hans Christian Rudolph); Julian Fichtner – o artista irresponsável que, já velho, depois de muitas aventuras, procura apoio junto do filho que até aqui havia renegado e desprezado (Michael König); Irene Herms – a actriz, ex-amante de Fichtner, que há muito deixou de se interessar pela arte e não deseja nada mais ardentemente do que ter um filho, levar uma existência de mãe (Tina Engel); o Dr. Reumann – o bom burguês, decente e um pouco desastrado (Udo Samel); Félix – o jovem sensível, indeciso (Ulrich Wesselmann); Gabriele Wegrat – a mãe moribunda que coqueteia um pouco com a sua fraqueza e, no entanto, ainda tem força suficiente para brincar com os outros, para manipulá-los a seu bel-prazer (Libgart Schwarz).

Definido está também o marido de Gabriele, o funcionário da arte, o Professor Wegrat, representado por Peter Simonischek. Forte e alto, não se permite (falsos) sentimentos, nem a si próprio nem aos outros, esforça-se por manter ordem na família, quer ser senhor na sua casa. Não é um déspota pois, apesar de severo, aspira a ser amado, mas é um indivíduo inacessível, para quem a fraude é um pecado e a mentira um crime. Quando a dor o assola – ao recordar a mulher morta, ao receber a notícia do suicídio de Johanna – percorre as salas altas, sem portas, arrasta os pés pelo chão do jardim, coberto de folhas secas, e assobia entre dentes, canta.

Não há um muro das lamentações nas salas decorativas do cenário da autoria de Gisbert Jäkel. Estas salas, influenciadas pela arte de Edward Hopper, brilham à luz e desaparecem no escuro, à maneira de Hopper. Mas não há dúvida: Wegrat, ele próprio inocente, vê com os olhos bem abertos, simultaneamente zangado e magoado, como estes infelizes se destroem reciprocamente e a si próprios. Quando, no final, Félix vai ao encontro dele, o abraça, o beija, se apodera deste homem quase violentamente – por ignorância, respeito e amor – chamando-lhe "pai", duas coisas se tornam claras: Wegrat que, no texto de Schnitzler, não tem nome próprio e é chamado amigo ou, a maior parte das vezes, pai, assume, na encenação de Andrea Breth, um papel semelhante a Deus. É um vingador severo, um senhor autoritário e um filantropo reconciliador, indulgente. A última frase que pronuncia, enquanto se limpa dos beijos de Félix e o segura pelo pescoço, não soa sentimental, é antes uma advertência: "Será que têm que acontecer coisas assim para que esta palavra me soe aos ouvidos como se a ouvisse pela primeira vez...?" - Pai. O tema de Andrea Breth é o pecado original. Embora, desta vez, não seja tão evidente como na encenação de *Der zerbrochene Krug* (*A bilha quebrada*), em Viena, os sinais são suficientemente claros. A realizadora acusa uma humanidade ímpia, que se compraz em desenterrar culturas milenárias soterradas, em busca do paraíso perdido de que foi expulsa e do qual se continua a afastar, porque não é capaz de reflectir.

Não há substituto para este lugar da inocência e da natureza. O lago de nenúfares, com os bustos gregos, é um espaço sombrio, rodeado de muros, com um tronco morto por terra e sem árvores verdejantes. Até a arte - a poesia de Sala, as actuações de teatro de Irene Herms, a pintura de Julian Fichtner - acaba por se corromper, se tornar estéril, numa época assim, com seres destes.

Trata-se de uma interpretação arrojada: *Der einsame Weg* (*O caminho solitário*) como dança macabra, como *memento mori*. Mas contada com ênfase, sobreabundante de imagens e sobrecarregada de músicas significativas e ruídos, que abrem os olhos ao mais céptico, - isto é de importância vital! - esta encenação não passa de um coral, isento de tensão. Cada vez que uma personagem faz a sua entrada no palco que permite ver, simultaneamente, todas as divisões, para observar os que nelas se encontram silenciosos, soa uma longínqua música celestial, os galos cantam, os cães ladram, os sinos tocam e – ainda por cima – ressoa a trovoada e a chuva bate com força. Mau grado todos os esforços: Andrea Breth e os actores não conseguem manter acesa a curiosidade por estes infelizes. Cedo, cedo demais, já eles revelaram os seus segredos. Os longos silêncios nunca são eloquentes.

Naturalmente, (com estes actores!) há cenas maravilhosas. Quando Libgart Schwarz acaricia a mão de Peter Simonischek, como se Gabriele Wegrat tivesse de apoiar o marido e, ao mesmo tempo, fazer-lhe uma confidência, enquanto Félix fala entusiasticamente do pai natural, que ainda não conhece. Quando Ulrich Wesselmann, no papel de Félix, ao ver o retrato da mãe, pintado outrora por Fichtner, reconhece que há laços mais fortes do que a simpatia a prendê-lo a este homem. Quando Simonischek e König se reencontram, pela primeira vez e, depois de uma longa hesitação, conseguem cumprimentar-se à antiga maneira estudantil, familiar, e Fichtner e Wegrat batem alegremente as palmas das mãos estendidas. Quando König e Rudolph acordam a meio da noite, quando Fichtner e Sala compreendem que são eles próprios os culpados da miséria, da solidão em que se encontram, porque nunca se sacrificaram por ninguém mas aceitaram, sempre, o sacrifício dos outros com a maior naturalidade.

Grandes momentos, mas pelo menos outras tantas cenas sentimentais penosas. O texto de Schnitzler perde, nesta encenação, muito da agressividade irreverente e da acuidade que o caracterizam, tornando-o mesmo perigoso. O que Langhoff encenara como um jogo intelectual sobre a falta de liberdade do indivíduo, numa sociedade livre, transformou-se, em Berlim, num longo retiro espiritual para homens e mulheres sofredores. Torna-se evidente que a visão que Andrea Breth tem do mundo, a divisão em bons e maus, isto é, o sistema de classificação da gata-borralheira, não se adequa a este texto. As personagens de Schnitzler são complexas, contraditórias *em si mesmas*. Não são tipos e muito menos alegorias. O poeta reflecte sobre uma sociedade moderna e a moral que nela reina. A peça não pode ser reduzida a um auto medieval para ser representado na igreja, como o *Jedermann* (*Todo-o-Mundo*). Já nos habituámos ao teatro *Schaubühne* como um museu de luxo. Num templo - igreja ou sinagoga - é que ele não se devia transformar, mesmo que os rituais sejam celebrados com a maior prodigalidade.

Sem apoio, em parte alguma: é ridículo

Patrice Chéreau leva à cena *Die Zeit und das Zimmer* de Botho Strauß, no *Théatre de l' Odéon*, em Paris

Isto é um assalto, um ataque. De repente, aí está ela à porta, com as pernas magras, desajeitadas, bem assentes no chão claro, na mão esquerda uma malinha de toilette, o punho da mão direita cerrado, o corpo erecto, tenso como um arco. Desata a vociferar: "*Vous venez de parler de moi?*", "Estavam a falar de mim?" Marie Steuber traz o desassossego ao tédio organizado de Olaf e Julius, pior ainda: a guerra. No entanto, ela está sempre imbuída das melhores intenções, quer ser a menina querida de todos, mas ninguém a compreende. Nem os que ela quer amar, nem os outros, que lhe bastaria considerar como amigos.

Anouk Grinberg é mais nova (também mais bonita) do que as actrizes que representaram o papel de Marie, em Viena e Berlim, onde a peça de Botho Strauß, *Die Zeit und das Zimmer* (*O tempo e o quarto*), foi estreada na *Schaubühne*, em 1989, na encenação de Luc Bondy, tendo-se-lhe seguido, um ano depois, a encenação vienense de Cesare Lievi no *Burgtheater*. Isto não é tudo: Anouk Grinberg, conhecida em França pelos papéis representados no cinema e no teatro, concebe a personagem da Marie Steuber com um carácter destrutivamente desmedido, um prazer ingénuo na polémica, uma cupidez coquete. Quando esta Marie se atira a Ansgar, que não compreende porque é que esta rapariga se interessa por ele, um homem tão feio, Anouk Grinberg dança, fazendo um círculo mágico em volta de Marc Betton. O vestidinho de cetim castanho, muito curto, roçaga na pele nua, enquanto o velho treme, desconcertado.

Não entende. O mundo dele, que funciona de acordo com as leis do mercado, parece-lhe de pernas para o ar; ele não quer nada oferecido. As raparigúinhas que se lhe entregam são devidamente recompensadas. Ele paga em moeda sonante ou com trabalho. Nunca aconteceu uma coisa destas a este burgesso. Por isso, abana os braços, sua como um animal preso numa armadilha, por isso, passa os dedos gordos pela figurinha graciosa, para a chamar à razão.

Enquanto Kirsten Dene representara o papel (televisivo) realista de uma vizinha triste, solitária, Libgart Schwarz intensificara esta rapariga histérica, arrogante e muito afectada, tornando-a numa figura artificial, uma megera do século XX, a Grinberg faz desta criatura outra vez uma personagem terra a terra. Mas só para, depois, a erguer, para levantar voo rumo ao Blocksberg, onde as bruxas se reúnem na noite de Walpurgis. Ela é uma bruxa, é Circe. Uma poderosa sedutora e uma visionária. Quando olha pela janela, não repara no que se passa lá fora, prevê o que vai acontecer e evoca o passado. Talvez também ela dê origem às catástrofes, as chame ao quarto, ao tempo. O incêndio no hotel, cujo fumo sobe até ao apartamento de Olaf e Julius, tal como as colisões de automóveis na rua.

O que era ocasional no texto de Botho Strauß, torna-se inevitável na representação de Anouk Grinberg. Ela dá coesão às cenas. É certo que Libgart Schwarz também constituía o centro da acção, arrasava tudo e todos que se atravessavam no caminho de Marie. Mas era sempre evidente que esta mulher, apesar de toda a sua energia, tinha pouca esperança de vir a ser mais feliz do que os seres de quem se aproximava. A Marie de Chéreau afirma, optimista, que algum dia há-de conseguir encontrar um amparo.

A luta pela felicidade que ela não é capaz de imaginar como é, nem consegue nunca atingir: por mais que ela prolongue os minutos da despedida, ou faça mesmo suspender os segundos do encontro, na interpretação de Anouk Grinberg e Patrice Chéreau, trata-se sempre de uma troca de galhardetes, extremamente divertida, entre Marie e os seus conhecimentos de ocasião. Em vez da farsa encenada por Bondy, em Paris, é representada uma comédia. Muito próxima do teatro de *boulevard*, o que se torna possível graças à tradução extremamente musical e, ao mesmo tempo, simples de Michel Vinaver. Chéreau aprecia os actores que se aproximam dos textos mais difíceis com humor e a maior leveza, razão que já o levara a contratar Jacqueline Maillan, a estrela dos palcos parisienses de *boulevard*, para actuar na encenação da peça *Retour au Désert* (*Regresso ao deserto*), de Bernard-Marie Koltès. Chéreau não procura descobrir a fronteira, a quebra entre o dia-a-dia e o absurdo, aposta numa solução radical. Apresenta, desde o início, o dia-a-dia como um absurdo.

Não há espectador que fique muito tempo na dúvida sobre as personagens. Assim que toca a campainha da porta de Luc e Olaf, este estranho par de homens logo se trai. Horrorizados, olham um para o outro: Olaf, magro, insignificante, medroso e complexado (Pascal Gregory) e Julius, forte, alto (Bernard Verley). As pupilas dilatam-se, os narizes afilam-se. Duas caretas. Dois tipos das comédias de Labiche. Por fim, Julius acaba por carregar no botão para abrir a porta junto ao aquecimento. Agora começa a acção, os dois sabem-no. Sem apoio - em parte alguma. Marie Steuber entra de roldão, de lágrimas nos olhos, com a voz embargada: "Estavam a falar de mim?"

Chéreau interpreta cada uma das cenas como se cada uma delas fosse um pequeno drama. *Die Zeit und das Zimmer* (*O tempo e o quarto*), tal como *Sieben Türen* (*Sete portas*), com alguns ruídos - cantar de grilos, tocar dos sinos, barulho da rua, músicas.Apesar disso, o realizador consegue estabelecer uma coesão entre a primeira cena e a última, entre as figuras, as épocas e os lugares. Inteligentemente, prescinde, porém, de construir à força uma lógica interna. É como se abrisse constantemente outra porta para deitar, apenas por momentos, uma olhadela aos perdidos que tentam conseguir dar conta de si próprios e dos outros, do passado e do futuro mas, sobretudo, do presente que lhes está sempre a fugir. Falham, que mais se poderia esperar? Evidentemente isto é cómico.

Chéreau arrisca muito. Uma vez transformadas em criaturas grotescas, muito curiosas, todas elas se tornam, repetidamente, algo distantes, são instigadas a cometer sempre novas loucuras. Quem, no início, não estava em si, tem, no final, que estar fora de si. O pobre

Julius, por exemplo, começa com um breve monólogo sobre a indiferença, sobre a idiota repetição diária da vida, como uma ária em prestíssimo, para, no final, encostado ao sofá de cabedal, tal monumento de si próprio, gritar bem alto a negação de toda e qualquer ordem, a volúpia do caos, da derrocada, como um político que perdeu o juízo e semeia a rebelião, proclamando a anarquia. O pobre está completamente fora de si. Conseguiu: disse o que queria. Está exausto. "Nunca ninguém te perguntou quem tu és!", grita Julius aos contentes com a vida. "Nunca? Ah, pensava que tinha ouvido algo parecido..." O monstro deixa-se cair no sofá. Gostaria de ser importante, é insignificante. A bandeira negra transforma-se num trapo cinzento. Isto é maravilhoso, maravilhosamente malévolo.

Apesar deste espectáculo ser divertido e de o público parisiense ter rido bastante: Chéreau não troça dos que só conseguem encarar a vida mentindo a si próprios, dos que fogem do tempo, que conservam, sofregamente, a esperança mau grado todas as novas perturbações, num espaço único, alto, azul claro, da autoria de Richard Peduzzi. Com prazer e espírito, Chéreau mostra o inferno diário, mostra mesmo o *Huis-Clos* (*À porta fechada*) de Sartre. Todavia com uma leveza muito francesa, que não tem nada de comum com a leviandade. Teatro maravilhoso, teatro absurdo, em resposta a um texto que o encenador Cesare Lievi tinha entendido, erradamente, como uma descrição realista da sociedade burguesa. Chéreau descobre que, nestas cenas, Strauß não reflecte os seus contemporâneos num espelho. Elas são uma imagem deformada. As personagens: meros fantoches ridículos. O palco: uma colecção de curiosidades. Julius, Olaf e Marie, Franck Arnold (Roland Blanche), o homem sem relógio (Marc Betton), a impaciente (fascinantemente decadente, vulgar, indiscreta: Bulle Ogier), a mulher dorminhoca (Laurence Côte), o homem do sobretudo (Jean-Pierre Moulin), o desconhecido (Marc Citti), todos eles não são como nós. São piores - e estão numa situação pior.

Só quando acabamos de rir, quando abandonamos o *Théatre de l' Odéon,* - trauteando a canção "*It's impossible*", que é tocada repetidamente durante o espectáculo - nos apercebemos: seríamos como eles, se Marie Steuber nos tocasse à porta... seríamos apanhados de surpresa e responderíamos, finalmente, às perguntas que ninguém nos faz.

Um simplista cheio de ideias

Frank Castorf encena *Torquato Tasso* de Goethe, no *Bayerisches Staatsschauspiel*, em Munique

Frank Castorf não é propriamente modesto. No programa do *Bayerisches Staatsschauspiel* observa acerca da encenação de *Torquato Tasso*: "A imagem do mundo e do homem, a transposição do texto contradiz a estética e a imagem do homem: mais dramática, mais cheia de conflitos, mais psicanalítica, mais cínica, mais ingénua. Sob este ponto de vista, trata-se, naturalmente, de uma interpretação forte." Isto soa bem. Comecemos!

De facto: o começo é forte. Por uma fresta cor de sangue, que dá a impressão que alguém abriu, com um machado, uma fenda enorme no cenário deserto, da autoria de Hartmut Meyer, entra, subrepticiamente, uma mulher misteriosa. "Tasso?!", murmura ela e avança, insegura, pelo escuro; "Tasso?!", Leonore d' Este pelo mau caminho. Será que isto se faz? Andar atrás de um homem? Ainda por cima um empregado do irmão, o Duque de Ferrara? Poucos minutos mais tarde, outra mulher infiltra-se pela fenda. "Tasso?!", soa uma voz chorosa de soprano. Ora esta: a amiga Leonore San Vitale não é melhor. Também ela é impelida pelo desejo, isso é certo. A vergonha de ter sido descoberta pela amiga não é de longa dura. E já as duas recitam, no escuro, os versos (muito cortados) de Goethe, como se os tivessem aprendido de cor. De novo integradas na corte; as boas maneiras não se perdem completamente nas escapadas nocturnas, por muito pouco próprio que seja o seu intuito.

Esta cena é bonita. Mostra o que Castorf queria dizer, possivelmente, com "mais psicanalítico", com "mais dramático". Só que revela logo nesta breve cena, em poucos segundos, o mais importante. Daqui para diante, nos 115 minutos seguintes, Castorf só pode fazer variações, isto é: ser menos subtil. Por um lado, interessa-lhe a repressão do desejo (não do amor!), a hipocrisia da corte, a corrupção dos sentimentos. Por outro lado, reflecte cenicamente, alto e bom som, sobre o poder.

Detenhamo-nos primeiro no desejo, o encarcerado. Meyer e Castorf conceberam numerosas imagens (ou descobriram-nas no decorrer do trabalho com os actores). Não é, pois, por acaso, não é um símbolo fortuito, quando as duas mulheres e o corpulento António Montecatino desatam a bater, como loucos, num bloco de pedra, assim que falam de Tasso. Dão largas aos desejos e ao ciúme. (No entanto, também podiam bem tomar um duche frio!) Também é fácil de compreender porque é que a bela San Vitale começa a cantar, Mozart e Bizet, quando está triste; quando é forçada a ver Leonore d' Este atirar-se ao vigoroso Tasso e, mais tarde, subir a um candeeiro semelhante a um falo. Não é difícil entender porque é que António é transportado num colchão de molas, onde se espoja, sensualmente, para baixo e para cima, de barriga para baixo. Também uma acção compensatória. Porque é que Leonore d' Este, no auge da excitação, perde o fio à meada, só é capaz de gaguejar, vomitando vogais e consoantes, também é evidente. Não é noite em Belriguardo, está a ser observada junto do seu Tasso, não se quer trair de todo, não se quer tornar ridícula. Mas, sempre que a oportunidade se proporciona, dá tudo por tudo. Nessas alturas, também levanta a saia comprida, transparente, em frente de Tasso; escondendo, envergonhada, a cara por trás da saia, oferece-se ao homem. Simpático. Condiz com o facto dos dois se terem engasgado, excitados, lascivos, com a palavra "f...".

Condiz com a ideia de fundo. No *Tasso – tanto no Goethe como na adaptação* – o tom não é distinto. Muitas vezes, estas personagens não conseguem conter-se, refilam e gritam: "Valha-me Deus", "miserável estupor", "javardo cagarola"; andam à pancada, até mesmo na piscinazinha, concebida por Meyer. O encenador só lhes concede este banho refrescante tarde demais. Há muito que o prazer e a carreira estão arruinados.

Castorf serve-se sempre dos textos como material associativo. *Tasso* não é só fonte de material para reflectir sobre as relações humanas e a sexualidade, na época de Goethe, ou na actualidade. Afinal, trata-se do tema da dependência do poeta em relação ao seu mecenas. Trata-se também das relações sociais. Não é de admirar que Castorf, que começou a trabalhar na RDA, se torne um pouco sentimental, glorifique um pouco, recorde, outra vez, o malogro do comunismo real e denuncie, a plenos pulmões, o novo sistema capitalista mundial. Por isso é que a tradicional canção comunista "*Brüder zur Sonne, zur Freiheit*" ("Irmãos, rumo ao sol, rumo à liberdade") é cantada, infelizmente, só em voz baixa, murmurada não de um modo rebelde; em estertor e agressivamente, ao ritmo de rock, é bramada a proposta "*Sklavenhändler - ich tu alles für dich*" ("Traficante de escravos – tudo farei por ti").

Esta encenação faz lembrar uma redacção de um aluno empenhado, nada estúpido, subordinada ao tema: "O que me ocorre acerca de *Tasso*". Algumas ideias são engraçadas, divertidas, acertadas. Muitas não o são. Depressa nos cansamos do espectáculo, pois o espectador sabe tudo sobre estes tipos, desde o princípio. Não há nada para descobrir.

Seja como for: é enorme o prazer de observar o trabalho dos actores, raramente ultrapassado em ocasiões anteriores neste teatro. Silvia Rieger, no papel da San Vitale, uma intriguista, uma criança, domina com a maior facilidade a arte da dissimulação. Gabriele Köstler, decerto a melhor actriz da companhia de Günther Beelitz, tem vozes e movimentos que chegavam para uma dúzia de mulheres: desmazelada, hetera, serpente, Xantipa. Karl-Heinz Vietsch denuncia corajosamente Alonso: um burgesso gordo, multi-grão-duque, enfatuado, simultaneamente tacanho e lamecha. Apaparica os seus e, apesar disso, mantém-nos às suas ordens com um apito. Alois Strempel, um António colérico, seguindo, em ponto pequeno, as grandes pisadas de Ulrich Wildgruber. Peter Kremer, que representa um papel relativamente desmaiado, demonstra que Tasso, o sensitivo, é manipulado. O pobre nunca tem autorização de querer o que quer; nunca pode estar só. Castorf estiliza o intelectual, fazendo dele uma vítima das mulheres e do sistema. Um indeciso, o grande vencido, que se esconde (e ao seu coração) por trás de uma couraça brilhante, grande demais.

Frank Castorf não foi propriamente modesto. Mais ingénuo? Mais cínico? Forte? Ou simplesmente diferente? Não descobriu, decerto, mais no texto de Goethe do que, antes dele, Peter Stein, Claus Peymann, Dieter Dorn. Também estes tinham revelado os desejos, as mentiras destas personagens. Porém, enquanto estes não tinham considerado a busca de possíveis verdades, dos motivos e dos abismos, uma tarefa fácil, Castorf simplifica. Violento, infantil. A sua interpretação pode bem ser pujante de força, ostentadora, ingénua e rebelde, mas não é, de certeza, "naturalmente forte".

1992

Paz? – Isso é o que chamam à violência!

Thomas Langhoff encena *Der Turm* de Hugo von Hofmannsthal, no *Deutsches Theater*, em Berlim

A tragédia *Der Turm* (*A torre*), de Hugo von Hofmannsthal, é uma obra esquecida. Desde 1959, quando Ernst Lothar a levou à cena na *Felsenreiterschule* em Salzburgo, nenhum teatro se lembrara mais deste texto. Até mesmo os germanistas que têm pouco respeito pelos cadáveres literários, que não concedem o sossego do túmulo e o esquecimento eterno a nenhuma palavra impressa, não deitaram mãos e cérebro a esta obra. No entanto, havia bastante para analisar, talvez até mesmo para descobrir. Não só se poderia descobrir como é que o poeta procedeu com a fonte utilizada, *La vida es sueño* de Calderón; não, também seria um prazer comparar as duas versões (completas): o "drama em 5 quadros", publicado entre 1923 e 1925, na revista *Neue Deutsche Beiträge*, e a versão "em 5 actos", publicada em 1927. Os fragmentos e esboços ofereceriam ainda outros campos de investigação. Mas, até agora, ninguém se interessou verdadeiramente por este drama. À excepção de Walter Benjamin que discutiu *Der Turm* (*A torre*) na sua obra *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*As origens da tragédia alemã*).

Quem se martirizou a ler as duas versões completas compreende, ao menos, o retraimento dos encenadores.

A Torre de Hofmannsthal é uma monstruosidade. Por um lado, o poeta ateve-se à estrutura da peça de Calderón, por outro lado, - desiludido, amargurado com a evolução política a seguir à Grande Guerra - acrescentou-lhe ainda as suas visões do futuro, reflexões profundas, patéticas, ricas em metáforas. Uma visão utópica e conciliadora, na primeira versão, outra resignada, na segunda. Embora considerasse o seu último drama como um "testamento", sabia que não conseguira escrever uma obra-prima, apesar de ter lutado dez anos com o tema. Testemunham-no as observações com que tentou explicar o conteúdo do drama. Também estas achegas à interpretação são mais confusas e incompreensíveis do que outra coisa. É-lhe difícil dizer algo sobre a peça, escreve Hofmannsthal a vários destinatários, começando a explicar circunstanciadamente: o poeta parte "das figuras; elas surgem-lhe mas, ao mesmo tempo, com vínculos ditados pelo destino. O destino consiste no facto de existirem umas junto das outras (o mistério da contemporaneidade) mas, na medida em que os seus caminhos se cruzam, elas influenciam-se, não através de pormenores, não dialecticamente, nem sequer devido aos seus caracteres, como em Shakespeare, mas com toda a sua massa, como os astros. Mal falam umas com as outras, no fundo, cada uma só fala consigo própria."

Sobre esta teoria dos astros é difícil discutir, mas que Hofmannsthal reduziu as personagens a meras representantes de ideias, que não se ocupa de caracteres: disso *ninguém* pode duvidar. Exactamente os caracteres não se podem facilmente acrescentar numa encenação. Por isso, Langhoff segue o único caminho certo, o único possível. Faz dos emissários do destino, dos profetas, dos salvadores falsos e verdadeiros, *à priori* caricaturas. Uma vez que se decide pelo final infeliz, na sua interpretação do texto - com poucas excepções baseado na última versão -, a razão que o levou a encenar *Der Turm* torna-se evidente desde o início.

Para quem não reparar no cenário parcamente mobilado (da autoria de Pieter Hein), para quem não ouvir que Langhoff acredita pouco na razão humana, no progresso, lá está o ensinamento logo na primeira página do programa. Uma citação de Walter Benjamin: "O conceito de progresso tem de se fundamentar na ideia da catástrofe. O facto de tudo continuar >assim< é a catástrofe. Não é o que está para vir, são as circunstâncias existentes. O pensamento de Strindberg: o diabo não é nada que nos espere, é esta vida aqui."

A vida aqui: neste trabalho exacto, por vezes muito divertido, Langhoff mostra um Estado autoritário, de denunciantes, em que só os oportunistas conseguem subir, quando têm a sorte de sobreviver ao próximo golpe de estado e aos que se lhe seguem. Mostra que a confiança na sociedade não vale muito e o dinheiro vale tudo. Mostra que até um governante tão corrupto como o rei Basilius não pode contar com os seus apaniguados, quando vem de lá outro que lhes promete mais influência e maior lucro. Todavia, ele faz tudo para satisfazer os seus seguidores. Jörg Gudzuhn, no papel de Basílio, chega mesmo a murmurar, num momento de grande aflição, como que de passagem, que oferece aos fidalgos os judeus seus protegidos, para que explorem estes ricaços nojentos. A fina sociedade, que acompanhou o rei na visita ao cardeal, aceita a dádiva. Contudo, poucos minutos depois, bajuladora, adula o novo valido, Julian, que doravante (mas só por pouco tempo) goza da confiança do monarca e, consequentemente, da sua protecção. Por seu lado, Julian (Dieter Mann), o preceptor de Sigismund, o filho de Basilius, que até aí vivera escondido numa torre, procura chegar ao poder servindo-se do jovem. Para isso, pactua com Olivier, um aventureiro sem escrúpulos, oriundo do povo. Este é quem triunfa no final. Como Sigismund acaba por se defender contra o abuso, Olivier manda abatê-lo a tiro e apresenta, em vez dele, um sósia à multidão, que reclama um novo soberano, um ingénuo puro.

Langhoff simplifica de maneira inteligente. Distribui habilmente as suas simpatias. Só duas personagens escapam, nesta encenação, as outras são todas malvadas comuns.

Passemos a examiná-las: ao lado do rei que, depois de ser destituído do poder reclama um alojamento condigno e uma pensão, o que todos os ditadores depostos sempre têm exigido e os membros do parlamento demitidos reivindicam, temos o irmão Ignatius, um clérigo senil (Eberhard Esche), uma caricatura da caridade cristã; Julian; cortesãos de ambos os sexos;

soldados. Todos eles são parasitas sem escrúpulos e todos colaboradores da polícia secreta.

Temos também o tal Olivier que "exerce o seu poder satânico sobre os corpos e os objectos". Frank Lienert faz o papel de um fascista melhorado. De calções de cabedal, casaco de cabedal até aos pés, uns óculos redondos de intelectual encavalitados no nariz, o cabelo preto com risco, cheio de brilhantina. Ele não está "nas mãos da fatalidade", como reconhece na versão de Hofmannsthal, apossa-se do direito de ser senhor da vida e da morte: um fazedor de destinos.

Enquanto que, no texto de Hofmannsthal, a história é entendida como uma invasão violenta da fatalidade, Langhoff interpreta-a de modo diferente. A história não desaba sobre a humanidade, é feita e tolerada. Na opinião do realizador, os seres humanos merecem o seu destino, pois estão sempre à procura, sempre ansiosos pelo grande homem forte que ponha tudo na ordem. Anseiam, quase como masoquistas, pelos exploradores, os opressores. Os que lhes prometem a liberdade, mas pensam antes de actuar, ponderam e não prometem mais do que podem cumprir, não passam, para eles, de intelectuais fracos, hesitantes, indecisos. São filósofos (não são tácticos, não são homens de acção enérgicos), como o médico filantropo e profético (Reimar Joh. Baur) que surge em cena de casaca, no papel de burguês racionalista. São sonhadores como Sigismund (Daniel Morgenroth). São as figuras positivas de Langhoff.

Sigismund não se interessa pelo poder e sim por uma ordem nova, justa. Não quer mudar *algo*, quer reformar *tudo*. Este homem não representa apenas o anseio do artista que "o espírito se transforme em vida e a vida se transforme em espírito". Prova que o espírito e a política são irreconciliáveis. Pior ainda: a vida é um inferno, porque o poder e o sentimento, o poder e a inteligência, são incapazes de constituir uma síntese. Sigismund, interpretado por Morgenroth como uma personagem estranhamente perturbada, não só se recusa a representar, para o velho regime, o papel simbólico da mudança, como também compreende que a intimidade não é possível quando estão em jogo reinos e riqueza.

É quase impossível conceber uma ilustração mais bela deste pensamento do que a que Langhoff encenou do encontro entre o pai e o filho. Gudzuhn - o rei fala sempre no plural majestático com Sigismundo, que afirma amar - dá a mão a beijar a Morgenroth. Mas o jovem, que ajoelha pela primeira vez diante do pai, após um cativeiro de vinte anos, não se quer submeter. Quer sentir-se acolhido. Lentamente, a medo, Morgenroth vai aproximando a cabeça da mão aberta, à espera de ser acariciado. Em vão. A recusa paterna condiciona a rebelião, o filho arremete contra o pai.

Só muito mais tarde compreende que nunca existiu possibilidade de entendimento entre os dois. Sigismund, que cresceu numa masmorra, acorrentado como um animal, e conhece os livros mas não domina a linguagem, não é capaz de se entender com os que enganam e jogam com as palavras. No fundo, é a sua ingenuidade que o salva da depravação que acabaria por o dominar, se se entregasse a este jogo. Este Messias passivo abandona, voluntariamente, o mundo que não pode ser alterado e salva-se: "Estou atrás dum muro e consigo ouvir o que dizem, mas ninguém pode vir ter comigo e estou a salvo dos vossos ataques." Sigismund quer regressar à torre, símbolo da prisão e da solidão libertadora. Mas Olivier faz malograr esta libertação.

Langhoff contrapõe um apelo furioso, francamente revolucionário, ao fatalismo da história de Hofmannsthal. Faz teatro contra a estupidificação e contra a afirmação que tudo o que é novo tem, *à priori*, de ser melhor. Provavelmente, tanto ele como o elenco nutrem uma simpatia especial por esta peça; provavelmente, ela reveste-se, para todos eles, de outra importância do que para o resto do mundo. É que, depois da revolução e da unificação das duas Alemanhas, estes artistas viram o dinheiro subir ao poder e o espírito que tornara possível a mudança ser alvo de troça.

Após os quatro espectáculos em Viena, esta co-produção das *Wiener Festwochen* e do *Deutsches Theater* será apresentada em Berlim. Aí, o público compreenderá, melhor do que em qualquer outra parte, o que Langhoff quer dizer. Foi aí que se ouviram os gritos: "Nós é que somos o povo!"; foi aí que talvez até se esperasse um Sigismund. Alguém que não se limitasse a proclamar "nós somos todos cidadãos do que está para vir", mas que definisse de novo a paz e a justiça. "Aquilo a que chamais paz é a violência contra os camponeses e a terra. A justiça que proclamais são os vossos privilégios e que os lobos devem substituir os cães", diz Sigismund, antes de morrer, aos velhos e aos novos soberanos. Esta lição não é nova. Mas é necessária enquanto tudo continuar como está, enquanto o progresso for apenas a continuação da catástrofe, enquanto o presente for tão semelhante ao passado.

Crise nas salas públicas aquecidas

O teatro alemão sente-se bem na sua mediania

"O teatro nunca voltará a ser tão excitante como era antes da mudança na RDA!", diz Thomas Langhoff, director do *Deutsches Theater* de Berlim. "Não estamos numa época para escrever dramas!", diz Heiner Müller, poeta, encenador e co-director nomeado do *Berliner Ensemble*. "O teatro está em crise", escrevem os críticos, e a gente do teatro replica: "A crise do teatro é uma crise da crítica teatral!" O que se passa com o teatro, na grande Alemanha unificada? Porque é que o teatro tem (ou passou a ter) tão pouca importância?

Em nenhum outro teatro do mundo a situação é tão boa como nos palcos estaduais e municipais alemães, subvencionados pelo Estado. Os directores, os encenadores, todos se habituaram a viver bem. Só assim se compreende que desatem todos a uivar, como cães maltratados, mal ouvem mencionar o corte das subvenções.

Desde a unificação dos dois estados alemães, o mais tardar, é evidente que o grito de "Cada vez mais! Cada vez mais!" não pode continuar a ser ouvido. Os municípios e os estados federados lutam contra a falta de meios, e os teatros contra a falta de espectadores. O aproveitamento dos lugares é catastrófico, sobretudo nos novos estados. Não porque os directores e os encenadores arrisquem demais, choquem o público - chamando assim os políticos à baila, que argumentam com a expressão horrorosa da "aceitação" -, mas porque se habituaram a viver, confortavelmente, na sua mediania opulenta e destituída de crítica. O facto do teatro ser um dos últimos lugares onde se pode suportar a vida, como Thomas Bernhard disse, tem, para eles, apenas significado material.

Tornou-se chique fazer troça de quem insiste em que o teatro tem de ser uma instituição de esclarecimento. Todavia, não é suficiente manter os teatros subvencionados como salas públicas aquecidas para os espectadores e como medida de criação de emprego para artistas. Enquanto os espectadores e a gente de teatro não demonstrarem, pelo seu comportamento, pelo seu trabalho, que precisam deste meio de comunicação, o teatro continuará a ser um luxo caro, para o qual contribuem sobretudo aqueles que nunca frequentam um teatro. Pelo menos para os que vão ao teatro e afirmam precisar dele (e não apenas como ponto de encontro social), o teatro deveria ser uma necessidade básica. De que outro modo se poderia justificar a tese que um teatro é tão importante para uma cidade como um hospital?

A ideia que o teatro deve garantir à população "subsistência intelectual" é da autoria de Hans Lietzau. Ele exigia assim a autodeterminação não só dos artistas, como também do público. Isto é: nenhum artista deve contemporizar com os que o contrataram. Nenhum espectador deve contentar-se com algo que não seja "subsistência intelectual". É fatal a frequência com que os directores e os encenadores - seja por incapacidade ou por oportunismo - se insinuam junto dos políticos que, embora assíduos a frequentar manifestações culturais, são muitas vezes destituídos de experiência cultural (ou simplesmente de cultura) e também junto de uma grande parte do público, que se quer divertir, mas não quer ser submetido a esforços nem a estímulos fortes.

Depois da onda dos epígonos de Robert Wilson, os teatros da República Federal andam à procura de algo novo. Não de uma perspectiva. São poucos os que se interrogam sobre o papel que este meio de comunicação antiquado pode ainda representar nesta sociedade de *videoclips* e televisão por cabo. Em vez de fazer conscientemente frente a este inimigo, isto é, de procurar novos textos adequados, de descobrir a importância de que os textos antigos se revestem para a sociedade actual, de tentar encontrar uma nova estética, o teatro entra em concorrência com os meios de comunicação que põem a saldo a cultura, como um divertimento barato e fácil. Cada vez mais! Cada vez mais!

O teatro como um curto filme televisivo; na actual província teatral, este tipo de espectáculo é objecto de triunfos lamentáveis. O teatro como instituição narcisista, que se reflecte a si própria, também é ainda muito apreciado, mas este patentear de estados de espírito - não se trata de vivissecção - apazigua, quanto muito, apenas uma curiosidade doentia, mórbida, dos espectadores. O teatro como substituto da leitura - do qual muitos sentem a falta quando, nas grandes cidades, se defrontam com Leander Haußmann, Frank Castorf, Einar Schleef ou Alexander Lang - reina em numerosos palcos pequenos e médios. E não só aí. Peter Stein, noutros tempos o realizador de teatro alemão mais rebelde, mais político e inovador, compraz-se, de há anos para cá, como pintor histórico teatral. Tudo começou com *Visnevyj sad* (*O jardim das cerejeiras*) no teatro *Schaubühne*. A encenação que fez de *Julius Caesar* em Salzburgo não foi, de modo nenhum, o princípio do novo historicismo... Goethe, Schiller, Lessing, Anouilh voltaram a ser executados à primeira vista (e a maioria das vezes bastante mal).

Os autores contemporâneos são ignorados. É um facto incontestável: há poucos que mereçam ser tomados a sério, contudo, se os realizadores reflectissem sobre as razões que os levaram a escolher o palco como profissão, se interrogassem sobre qual deve ser a missão do teatro, nesse caso seria aceite qualquer texto que formule claramente a resistência contra a impassibilidade política e estética dominante, sempre satisfeita consigo própria. Em vez disso, a maioria dos dramaturgos e realizadores foge à literatura contemporânea.

Quem assistiu às produções de Schleef, Haußmann e Castorf, e às discussões que as acompanharam, é forçado, mesmo que não seja um adepto da desconstrução e da decomposição, a notar com que veemência, com que aferro e falta de inteligência foi conduzida a polémica contra este tipo de experiências (crise da crítica teatral). No entanto, estes realizadores não fizeram nada de mal. Ousam apenas utilizar os textos como os escultores fazem com um bloco de pedra em bruto. Nos casos mais felizes, criam assim uma obra de arte autónoma. Estas interpretações têm força estética e, com a sua forma destroçada, chamam a atenção para as perdas de sentido e de percepção da nossa sociedade.

Os teatros estão em decadência. Isto é uma generalização. Apesar disso, ousamos afirmar que, de um modo geral, os artistas se conformaram em representar o papel dos tios espirituosos, se possível mais ou menos cultos, encarregados de divertir os espectadores, ou então dos guardiães da literatura de teatro. Cumprem a missão de instruir e submetem-se, sem grandes reservas, ao pedido chantagista de assegurar um número de espectadores que se veja. Não só se conformaram com as contingências (materiais), tomaram-lhes afeição – a dissonância cognitiva torna-o possível: as contingências são o pressuposto e a desculpa para a sua actuação. E também a garantia da carreira. Quem sai da linha não tem muito a esperar da nossa sociedade.

Hoje, o palco só muito raramente é ainda lugar de confronto. Lugar de resistência já deixou de ser; por isso, Langhoff recorda, com saudade, a encenação da peça *Übergangsgesellschaft* (*Sociedade de transição*), de Volker Braun, com a qual o teatro se impusera como oposição ao Estado, digna de ser levada a sério, mesmo perigosa; por isso Heiner Müller não tem vontade de escrever peças. Por isso nos encontramos numa crise do teatro. O teatro perde importância na sociedade se se contentar em ser, entre outras distracções, uma alternativa amena para os tempos livres. O teatro deveria ser "incomensurável". Extraordinário. Isto significa também: aquém da ordem. Tanto mais que esta, bem vistas as coisas, é uma desordem.

É uma inconsciência não aproveitar o teatro: numa época em que o nacionalismo ressurge na Europa, em que o neonazismo e o racismo são assustadores na Alemanha, em que reina o sonho puritano da família pequeno-burguesa na América; face aos bairros de lata e aos desabrigados nas grandes metrópoles ocidentais, ricas mas em vias de empobrecimento rápido; face à nova beatice um pouco por toda a parte, também na Rússia; face a uma política sem perspectivas, que apenas se adapta à evolução, em vez de governar. Neste espaço público, a resistência pode ser formulada com textos velhos e novos. O palco é o lugar onde as perdas devem ser mostradas e denunciadas, onde se devem delinear utopias, onde se pode assegurar a "subsistência intelectual" da nação. Enquanto os alemães, surpreendidos pela queda do muro, depois contentes e, finalmente, postos sob tutela, continuarem à procura da sua identidade e não depararem, por todo o lado, senão com alemães do Leste (*Ossis*) e alemães do Oeste (*Wessis*), o teatro podia tomar uma posição, radical, esclarecida e provocadora, podia discutir pontos de vista através da arte, mas de modo algum à maneira de um teatro de agitação e propaganda. Devia comentar, do ponto de vista político-social, enquanto os outros dizem dislates; devia desenvolver estéticas contra a cultura do supérfluo dos outros meios de comunicação. Devia esboçar utopias!

Resumindo: o teatro na Alemanha não pode continuar arbitrário e cego, como se nada tivesse acontecido, como se não houvesse desafios. Entre estes, conta-se também a perda do contacto com a realidade e a fantasia de uma geração que já mal consegue distinguir a vida de uma telenovela da sua própria vida.

Faz dez anos que a Alemanha, a "nação da cultura", entrou numa excitação por causa de uma encenação. (Castorf, Haußmann, Schleef são apenas discutidos pelos frequentadores assíduos do teatro.) Klaus Michael Grüber encenou o *Fausto* de Goethe no teatro *Freie Volksbühne*. Descreveu com este texto, que cortara sem contemplações, a disposição de espírito dos intelectuais alemães, descobrindo ao mesmo tempo a geração "*no-future*" e o velho Goethe que se queixava em 1823: "Tudo para mim é universo, perdi-me de mim mesmo." Todos os realizadores que ousaram abarcar este tema fizeram – se é que fizeram – troça de um gabarola alemão chamado Fausto. O teatro atingira o ponto mais baixo: mostrava apenas o que é.

Gajas boas, bocas do caraças

Dieter Dorn encena em Munique a estreia alemã da peça *Road to Nirvana* de Arthur Kopit

Já foi há uma data de tempo: na Primavera de 1989, Arthur Kopit apresentou, pela primeira vez, este raio desta peça. Era uma obra encomendada para o 13.º *Humana Festival of New American Plays* em Louisville, Kentucky. Percebes, uma merda provinciana, *fried chicken* e coisas do estilo. Nessa altura, ainda o texto se chamava *Bone-the-fish* e era a resposta directa de Kopit à peça de David Mamet *Speed-the-plow* e à encenação da Broadway, alguns anos antes. Nessa ocasião, em Kentucky, os poucos espectadores tinham-se divertido à brava com as asneiras, os palavrões, alguns filhos da mãe iam-se mijando com esta sátira a Hollywood onde, para fazer carreira, tens de cortar a trampa dos pulsos, comer caca de freira e por os tomates no prego. Só eu é que não consegui rir. Entretanto, tinha-me esquecido da peça; durante três anos não tinha pensado mais em Nirvana, esta gaja podre de boa, a Madonna do teatro de Kopit. Não me volta a acontecer.

É que Dieter Dorn, Jürgen Rose e os actores do baril do *Kammerspiele* em Munique mostraram como é.

Embora seja um raio duma peça, com pouco para rir daquelas chavalas e daqueles pedrados; nem dá para entender: tem uma mensagem do caraças!

Tás a topar? O único remédio contra o desemprego, contra a exploração, a única merda de remédio mesmo para dar conta da vida é a força do "Vai-te f...." Uma invenção de Kopit. Diz a um gajo qualquer "Vai-te f...." que vais ver que o tens nas unhas. Quando sentires esta força dentro de ti, já ninguém te leva e já ninguém te vai ao cu. Tens as cartas todas na mão. E os outros têm que te dar tudo, até o cu e oito tostões se tu quiseres. Mas quando chega à altura, armas-te em generoso e exiges só os oito tostões...

Dieter Dorn topou o que a peça vale. Senão não tinha sido o primeiro a encenar *Road to Nirvana* (*O caminho de Nirvana*) na Alemanha, não é? O "Vai-te f...." é uma frase mesmo para esta sociedade de merda.

Qual encenar, qual quê?! Uma festa de arromba – baril de todo. Ficas de pau feito, quando ouves a chavala da Sunnyi Melles a cantar e a vês dançar no *videoclip* que passa na bruta cortina branca. Quando ela começa a querer chupar o microfone é que não te aguentas mais. Tens mesmo que te agarrar à braguilha, como Lambert Hamel e Manfred Zapatka.

Os dois gajos são o máximo. O gordo do Hamel faz um papelão do caraças. Arma-se em gajo forte no papel de Al, o *dealer*, mas nota-se logo que o que ele queria era dar um golpe a sério e caçar os direitos para filmar a vida da Nirvana. Não passa dum lamecha marado e, ainda por cima, dum mentiroso nojento. Cada vez vai ficando mais pequeno, mais safado, acaba-se-lhe a força do "vai-te f...." num instante. Ao passo que o Zapatka, no papel do burguês de merda Jerry, vai ficando cada vez mais forte. No fim, acaba teso como se tivesse engolido um pau de vassoura. Já nada o afecta. Está numa boa e sabe que pode conseguir tudo da Nirvana. Até podia papá-la, - aposto! - ela até lho prometeu!

Ao lado da Sunnyi Melles, a Andrea Bürgin, nua, no papel da amiga dela, Lou, faz má figura, apesar de ser uma chavala descontraída à brava. Então o traseiro na tanga preta: é de cair pró lado. Mas o melhor, a sério, o melhor de tudo é o raio do cenário de Jürgen Rose. É pá, os gajos têm cacau, aqueles tipos do teatro lá daquela rua fina, a *Maximilianstraße* ! O Rose construiu para a Nirvana uma autêntica câmara mortuária egípcia, mas muito maior do que a da Nefertiti, claro. Com um tecto de espelho; nevoeiro por todos os lados, trepadeiras como na selva, e as luzes! Vermelhas e verdes e berrantes... eh pá, ao pé daquilo, o raio das luzes das discotecas são uma merda.

Foi uma noite do caraças, a sério. Mesmo quando um gajo não vai à bola com a merda do teatro, valeu a pena. Gajas boas, tipos tesos, de arregalar os olhos, música baril! Bocas do caraças! Os gajos não têm papas na língua, mais não se pode esperar do teatro. Só agora é que dei por isso, não foi lá no raio do Kentucky. Só é pena que o Dorn tenha levado pateada. De certeza que foram aqueles filhos da mãe que só querem é ver o "teatro fino" dele e não pescaram bóia que agora a coisa foi outra: o teatro do "vai-te f...." Chique, mas com uma mensagem do caraças, percebes?!

No princípio era o verbo

Retrato do escritor, pintor e artista gráfico Valère Novarina

"Gostaria de escrever uma peça de teatro como os outros, uma peça que também seja levada à cena, mas não consigo." Valère Novarina, considerado um dos melhores escritores contemporâneos franceses desde que publicou o primeiro livro, em 1984, não é um autor dramático como era Koltès, como é Grumberg. Escrever um texto sobre um problema actual é uma tarefa impossível para ele; só conhece um único tema – o maior – a linguagem. Quando pinta ou desenha, também não consegue passar sem as palavras. Os desenhos e quadros a óleo, expostos não só em Paris, são quase tão importantes para Novarina como os seus textos. Também eles não são o resultado de encomendas, mas da necessidade absoluta de pintar, desenhar. Novarina, cujas obras são publicadas na conhecida editora P.O.L., cujos quadros são vendidos pela conceituada *Galerie de France*, é um obcecado.

Comparar Novarina a Thomas Bernhard é um erro. Mas, num ponto, eles assemelham-se: não escrevem, não trabalham para o público. O que Bernhard confiou a

André Müller, numa entrevista, também é válido para Novarina: "Não penso em ninguém que venha a ler o que escrevo, porque não me interessa, minimamente, quem me lê." Novarina fica contente pela editora P.O.L. publicar os seus ensaios e dramas; por Alain Crombecque, o director do Festival de Avinhão, ter tornado possível a encenação das suas peças; por o *Festival d'Automne* em Paris estar interessado em fazer mais encenações. Só que Novarina não pode corresponder ao desejo dos galeristas e do editor, que lhe pedem novas obras. De momento, não é possível.

Desde que saiu o último livro, *Je suis* (*Sou*), em 1991, não escreveu nem mais uma linha. Desde a grande exposição de 1991, em Bruxelas, onde não só os desenhos a pena e lápis de cor, mas também os grandes quadros a óleo fizeram grande sensação, não pintou mais nada. Nem no atelier de Paris, nem numa das residências na Normandia ou na Sabóia. "Não sou capaz de conceber um livro, de escrever, porque alguém quer que o faça. Comigo é diferente. De repente, algo se apodera de mim. Algo sobe do mais profundo. Quando começo, não vejo um edifício, só rudimentos. Desço ao fundo da linguagem, ao fundo das palavras. No princípio, isto é uma aventura, pois perco-me na linguagem. Quando tudo corre bem, escrevo o que ouço dentro de mim." Também quando pinta, Novarina espera por um sintoma de iniciação assim.

Novarina escreve de ouvido, todavia nunca lê alto as frases que escreve. Utiliza o lápis, a máquina de escrever, o computador. Cinco páginas é o máximo que consegue escrever por dia. Depois, começa a burilar estes rascunhos. "É a parte mais agradável do trabalho: as palavras germinam, dão flor. Eu desenvolvo as células que nelas existem." A primeira peça que Valère Novarina publicou chamava-se *Le Drame de la Vie* (*O drama da vida*). Inclui nada menos de 2586 personagens, mais do que na Bíblia. Reflectem sobre o teatro, a vida, o mundo – e outra vez sobre o teatro. Pretende ser um buraco negro, sem luz, cheio apenas de sons, palavras... da linguagem. O actor deve ser capaz de captar, de "fascinar" o espectador através "da respiração, das palavras". Assim, alguns espectadores "compreenderão coisas sobre as quais não se tinham atrevido a falar anteriormente: no teatro estamos nas mãos uns dos outros. A linguagem. Criamos o mundo ao invocá-lo com a linguagem."

Novarina, nascido em 1942 em Genebra, criado na Sabóia, começou a escrever logo em criança. "Escrevia pequenas teorias sobre as coisas que via. Escondia os papelinhos debaixo das pedras na montanha. Escrever era, para mim, algo misterioso de que me envergonhava. Pouco depois, comecei a escrever poemas, as primeiras peças. Já nessa altura tinha a sensação de estar a trazer à luz algo enterrado." Terminada a escola, Novarina foi para Paris, estudou no *Conservatoire National d' Art Dramatique* e aí conheceu Bernard Dort, editor da revista *Théatre Populaire*. "Foi o primeiro a quem mostrei os meus textos", recorda Novarina, "encorajou-me a continuar a trabalhar."

"No fundo, nada mudou desde a minha juventude. Escrevo para me entrincheirar em esferas proibidas. Escrevo para dizer precisamente o que não é comum dizer - o que é proibido." No caso de Novarina esta proibição é relativa a tabus burgueses. Novarina ousa abordar outro tema reprimido pela sociedade, não só no teatro: "Só uma ideia domina a minha obra: perder-se através da linguagem e ser salvo por essa mesma linguagem. Quando se lê a Bíblia compreende-se algo da construção do mundo através da linguagem. Sonho encontrar na linguagem o segredo do universo, da matéria, até mesmo da criação. Não sei se isto é uma utopia ou uma loucura."

Novarina, tão eloquente nos seus livros (entretanto foram editados oito, entre os quais se contam duas antologias), responde com circunspecção às minhas perguntas. A algumas não responde ou só o faz num contexto bastante diferente. Então mostra-se satisfeito por ter, afinal, conseguido encontrar uma resposta. Embora Novarina seja, o mais tardar desde as encenações em Avinhão, portanto desde 1986, um dos escritores mais solicitados no seu país, as observações apressadas ainda lhe parecem suspeitas. Tanto para a palavra falada, como para a palavra escrita, é válida a observação: "Quando ouvimos as palavras, temos de ver os pensamentos." Mais uma vez, como é frequente, Novarina está-se a referir ao livro *De Trinitate* de Santo Agostinho.

Para Novarina, casado com uma judia e que não se considera, de modo algum, um cristão com fé, a Bíblia é um dos livros mais importantes, também para a sua obra. Num artigo publicado na revista *Java*, que dedicou um número exclusivamente a Novarina, Eugène Nicole chamou a atenção para as numerosas ligações entre a Bíblia e a obra de Novarina *Drame de la Vie* (*O drama da vida*). Mas também há outros livros igualmente importantes: "Dos filósofos aprecio os que não são surdos: Pascal, Santo Agostinho, Descartes, Jankelevitsch, os que escutam, que têm um pensamento vivo, que reflectem também sobre o corpo das palavras." Novarina, que é demasiado modesto para revelar quantas línguas fala, faz, em todos os idiomas, descobertas que surpreendem o leitor. As mais belas em relação ao francês, mas também as há notáveis em grego, latim, hebreu e alemão: em *Pendant la matière* (*Durante a matéria*), de 1991, Novarina escreve: "Todas as línguas são intraduzíveis. Todas as línguas intraduzíveis se compreendem: *Abgrund* revela-me que o abismo não tem fundo."

Os textos de Novarina são complexos, difíceis de entender. Mas, mesmo quem não entende tudo, entende o suficiente, porque ouve. (Tal como o português, o francês "*entendre*" também tem este significado duplo.) Os textos de Novarina são autênticos festins da linguagem. Ele compõe música com palavras; dá ritmos às frases; cria ligaduras entre as letras, à semelhança de arcos melódicos que unem as notas umas às outras.

Surpreende com neologismos que chamam a atenção dos leitores para as raízes esquecidas das palavras. Novarina não recua perante as manipulações mais absurdas da linguagem; constrói erros que, aos olhos dos que se entregam a este texto, portanto à linguagem, em breve se revelam como sendo as formas verdadeiras, certas. Por isso, Novarina aprecia Rabelais "que se fere com as palavras", por isso gosta de Dubufett "que vê com as mãos". "O trabalho artístico é orgânico. As obras nascem como novos mundos espaciais, como novos membros do corpo."

Novarina tem de lhes dar um nome. É com os nomes que eles vêm ao mundo e existem. Não surpreende, pois, que Novarina não se interesse pela literatura que apenas reproduz a existência. "Inútil", diz Novarina, "e falsa, ainda por cima". Mais uma vez menciona a Bíblia: "No princípio era o verbo. Todas as noites temos a prova disso: o universo surge sob a forma da linguagem no teatro, por vezes até o conseguimos ver. A linguagem não exprime algo, antes evoca e age, vai à frente."

Não surpreende que os textos de Novarina para o teatro - até mesmo os seus ensaios são concebidos para ser lidos em voz alta - só ganhem realmente vida quando são falados. O acto da fala, a "oralidade", é um factor constitutivo do sentido. Só o actor dá corpo aos jogos de linguagem de Novarina, que não devem ser confundidos com jogos de palavras. O autor sabe-o, por isso não exige dos actores uma dicção artística perfeita, antes lhes suplica que escrevam os textos de novo, com a respiração, com o corpo. Só quando isto resulta, declara Novarina, é que se alcança o intuito muito mais importante: "Tornar audível que o mundo *é* linguagem."

André Marcon, que também já trabalhou com Peter Zadek e Klaus Michael Grüber, dedicou-se a esta tarefa. Desde Avinhão que ele é o protagonista de Novarina, o actor que se empenha, sem reservas, em propagar a obra do amigo. Aparece regularmente em cena com textos de Novarina, tem planeados espectáculos na Alemanha, na Polónia e na Rússia. Marcon é o actor ideal para a obra de Novarina: não declama, dá vida às palavras, canta-as, engole-as, para as vomitar de seguida: o ser humano, abandonado, em busca de sentido, num mundo sem sentido, inventa palavras e, com elas, um novo universo. No espaço vazio, Marcon descobre um novo domicílio, feito de linguagem.

Novarina, que desconfia dos intérpretes que buscam uma mensagem na sua obra, não reflecte, através da linguagem, acerca do mundo tal como ele é, nem revela o que não lhe agrada no mundo. O facto de haver nisto lugar para um pessimismo nietzscheano ("Nós, seres humanos, somos erros.") e um optimismo cultural ("A arte existe para nos transformar radicalmente; creio na eficácia da linguagem."), de Novarina evocar Kafka, Artaud, Rimbaud e Paul de Tarse, Pascal e Santo Agostinho, os santos e a cabala, só tem um sentido e uma finalidade: "Temos de redescobrir, recriar a nossa paisagem mental, com todas as suas potencialidades."

Compreende-se que Valère Novarina desconfie dos seus tradutores; que despreze os que querem simplificar os idiomas na Europa, torná-los mais fáceis de traduzir. Quem sabe que "cada frase é um drama porque revela o conflito entre a existência e a não existência das coisas e, sobretudo, entre a inexistência de sentido do mundo e o sentido da linguagem" tem de lutar pelo "renascimento do mundo" através da poesia: "Quando digo que luto contra o ateísmo, não quero dizer que luto, com acérrimo, contra aqueles para quem, hoje ou ontem, não há um abismo no ser humano. Deus é abismo."

As metamorfoses amorosas de Naso

Leander Haußmann encena *Romeo and Juliet* de Shakespeare, no teatro *Bayerisches Staatsschauspiel*, em Munique

Verona está irreconhecível. No horizonte circular, as torres fidalgas erguem-se contra o céu vermelho; no palco rotativo, giram duas habitações fálicas, de dimensões aliás bastante diminutas. Estamos em San Gimignano. Mas, no fundo, isto não tem importância. Nem para o cenógrafo Bernhard Kleber, nem para o realizador Leander Haußmann. Ambos não se interessam pelo lugar, interessam-se pela atmosfera. Tem de ser muito italiana e muito histórica. Porque gostam de citações e a mãe de Leander Haußmann, Doris, a figurinista, pelos vistos também achou a ideia brilhante, o trio não tenta redescobrir o mundo de finais do século XVI ou de princípios do século XVII, antes toma como ponto de referência a pintura historicista do século XIX e as encenações históricas da companhia de teatro do Duque de Meiningen. Resumindo: por mais colorida e dispendiosa que a decoração do palco do *Residenztheater* brilhe, parece velha e bolorenta.

Nos primeiros minutos, quem observa o cenário, concebido por Haußmann, apanha um susto: a sociedade de Verona, à luz vermelha da aurora, concebida à maneira dos pintores Piloty e Kaulbach, executada e fornecida pela firma Brückner & Cia., de Coburgo, que fornecia os cenários para as encenações da companhia do Duque de Meiningen. Contudo, passados alguns minutos, os modelos dos pintores começam a falar. Inglês é a língua em que os "*gangs*" dos Montague e dos Capulet se degladiam. Daí a pouco surgem os velhos e começam a armar sarilho. A fuga senil à cama trouxe-os para a rua. Montague (Alois Strempel), gagá, surge em camisa de dormir, Capulet (Wolfgang Hinze), confuso, ainda vem com a espuma de barbear agarrada à cara. Ambos são mais velhos trémulos do que heróis aguerridos mas, não há dúvida, Capulet está em melhor forma do que o seu adversário. Apesar da mulher, a condessa, troçar dos seus achaques. Esta dá largas à maledicência e ralha em italiano, o que Gabriele Köstler faz lindamente, tal como supomos que o faria uma "*mama*" italiana.

O realizador consegue uma grande tensão, irónica e distante, através do contraste entre o cenário e a acção, o cenário e a linguagem, da conjugação do cenário com a linguagem e a música (que Haußmann, pela primeira vez, integra realmente, em vez de a utilizar como um número). A actualização é inteligente, não pode ser comparada com as tentativas patetas e forçadas de Michael Bogdanov. Haußmann não se contenta com as fatiotas contemporâneas, quer descobrir e revelar a realidade actual na linguagem do final do século XVIII e no mundo teatral do século XIX. Quer demonstrar que a história incrível de Romeu e Julieta não é uma lenda para admirarmos, melancólica e sentimentalmente, mas que vale a pena escutar, observar outra vez, atentamente, o que nela se passa.

Leander Haußmann conta as histórias deste texto como se fossem novas: e conseguiu - pelo menos até à pausa, isto é, até à segunda cena do terceiro acto - revelar algo acerca de cada uma das personagens. Já alguma vez se vira uma condessa Capulet tão insatisfeita? Uma mulher de espírito e sentimentos tão baixos? Gabriele Köstler representa, nas poucas cenas, toda uma vida: compreendemos que esta mulher se casou por cálculo com este homem, à data já velho; que o engana; que o pode ridicularizar perante todo o mundo, neste caso o público de Munique, sem que ele se defenda ("Aposto que ele não consegue trazer ao palco vinte cozinheiros!"); que ela sabe o que a filha fez. Desconfiada, inspecciona o lençol, depois da primeira noite secreta de amor da filha com Romeu, limpa a mancha, cheira e, por fim, comenta: "Pouca vergonha!"

Já alguma vez se viram dois chefes de família tão patetas e senis? Quando é que já alguma ama se imiscuiu na acção de modo tão divertido e tão segura de si como a actriz Margit Carstensen? É maravilhosamente refilona, representa maravilhosamente uma solteirona e, apesar disso, tão ávida de acariciar um rapaz novo, nem que seja com os olhos, ou, ao menos, de passar as mãos, como que por acaso, pelo traseiro firme do jovem. Quando é que já alguma vez se viu Tybalt (Hans-Werner Meyer) e Mercutio serem realmente amigos um do outro; o assassino chorar lágrimas amargas pela morte da vítima?

Há muitas cenas maravilhosas, belas, neste espectáculo, mas a mais bela é, talvez, a seguinte: Mercutio, ferido de morte, foge da vida. Wolfgang Bauer, um homem alto que até aí representara o papel de um valentão desprendido, que gosta de roupas de cabedal, anéis e desordens, despede-se dos amigos que não querem acreditar que ele está a morrer, enquanto a tempestade de trovões e relâmpagos, que atingira o auge no decorrer do duelo, vai amainando. Mercutio distribui pelos amigos os óculos, o fio, a camisa. De tronco nu, uma ferida do lado esquerdo, Bauer corre pelo palco. Dos altifalantes ressoam os "GI-Blues" do grupo *Carter the Unstoppable Sex Machine*. Bauer não se cansa, não se esgota. Cada volta que dá afasta-o mais dos que amara; cada volta parece trazer-lhe a vida à memória. A correria é um círculo em que inclui todos: os amigos dos Montague e os Capulet. É uma despedida mútua e também uma declaração de amor. Finalmente, Mercutio acaba por se sentar no chão, calmo, descontraído, composto. Não volta a erguer os olhos; a palavra de despedida é: "Pois!"

Para terminar: já alguma vez se viram no palco um Romeu e uma Julieta tão puros, ingénuos, pueris? Quando se defrontam pela primeira vez, por detrás das máscaras mais horrorosas, amam-se logo. Não se apaixonam pela cara um do outro, foram os corpos que se reconheceram: tímidos, manifestaram o seu desejo e a sua castidade. Um encontro entre dois seres que sabem pouco da vida e do amor, que querem inventar, em conjunto, todos os segredos, todos os enigmas, e resolvê-los. Mais tarde, ao olhar-se sem máscaras ficam mudos de felicidade. Estão fora de si. Nada mais funciona. A voz falha; os braços obedecem. Só uma coisa eles não conseguem, encostar-se, felizes, um ao outro. Acabam por fazê-lo a medo, com receio de se magoarem um ao outro, ou de estarem a exigir algo que o outro não está disposto a dar.

Guntram Brattia e Anne-Marie Bubke são um par de sonho. Porque são jovens, belos e se entregam um ao outro em cena. O seu louco romance à varanda, as cinco tentativas que Romeu faz para chegar junto da amada, saltando de cabeça, trepando; a encantadora cena nocturna quando os dois brincam nus, se apalpam, se acariciam como Eva a descobrir Adão e Adão a descobrir Eva. Nunca vi estas duas cenas representadas tão despidas de sentimentalismo e de *kitsch*, tão comoventemente sinceras.

Tal como já acontecera tantas vezes nas encenações de Haußmann - pela última vez em *A Midsummer Night' s Dream* (*Sonho de uma noite de Verão*) em Weimar -, também desta vez há uma figura inventada: Naso (isto é, Publius Ovidius Naso). Esta personagem híbrida não é Ovídio, mas conhece a *Ars Amatoria*, os *Amores* e também os *Remedia Amoris*, os remédios contra o amor. Este homem, frequentemente vestido de mulher, consuma as metamorfoses em cena. É ele quem sabe que "a arte do amor é pioneira". É ele quem dá vida à cena. Mudo, surge à boca de cena, finge ter uma mosca no punho fechado. Não a vemos, mas ouvimo-la zumbir. Então, Naso puxa um cordel imaginário e abre a cortina. Agora o insecto vai incomodar os veroneses até que um deles o corte ao meio com a espada.

O espectáculo começa. Doravante Ralf Dittrich é o realizador. Naso é quem reúne os amantes, mascarado de Madame La Mort, toca a chamar para o baile. Conversa, por assobios, com os pássaros, convencendo o rouxinol e a cotovia a cantar, finalmente, para que Romeu e Julieta se zanguem e possam fazer as pazes entre os lençóis. Salvo raras excepções, Naso mantém-se calado, mas Dittrich é eloquente com o corpo. A mensagem que transmite poderia vir da *Ars amatoria*: "Aquele, entre o nosso povo, para quem a arte de amar ainda é estranha, pode aprendê-la neste poema e amar em seguida." Ou de uma tragédia de Shakespeare: "Do que não sentes, não podes falar."

Naturalmente, há pontos mortos neste espectáculo de quase cinco horas. Haußmann devia ter cortado algumas das novidades relatadas pelo padre Lorenzo (Volker Spahr) acerca das propriedades medicinais e mágicas das plantas. Muitos dos calemburgos de Haußmann são supérfluos e não chegamos a entender bem porque é que o texto de Shakespeare não é suficiente, porque é que ele tem que inventar tantas coisas para lhe acrescentar, porque é que adorna a tradução antiquada de Schlegel com elementos atrevidos picantes.

(Porém, há uma intenção quando Romeu, desiludido, declara que a sua Rosalina "não se deixa f...." Só com Julieta é que ele reconhece que amor e sexo não são sinónimos. Para terminar, os dois últimos actos, esta acumulação de intrigas, acasos, azares, são desprovidos de humor, de ritmo e de tensão. Não é que a fantasia de Haußmann se esgote, mas perde-se por caminhos errados. Enquanto, até aí, quase todas as piadas batiam certas, cada gesto dos actores tinha uma intenção, fazia sentido, daí para diante muito se torna impreciso, aleatório. Haußmann, o encenador genial, entedia-se com este final de Shakespeare. É fácil de compreender e em quase todas as encenações se nota como o final deste drama é fraco. Mas então porque é que Haußmann não cortou o texto precisamente aqui?

Contudo, estas objecções - embora abranjam quase hora e meia - não são de peso. Leander Haußmann relata, impetuosamente, com virtuosidade, a história sentimental e o drama de amor mortal. Conta a história de pais autoritários que não compreendem os filhos e a história de filhos mal-educados que não aprenderam a compreender-se reciprocamente. Relata o conflito de gerações e a história de geração dos "*no-future-teenies*". Relata o prazer do amor, a frustração amorosa. Mostra que o desejo, a atracção erótica, é possível mesmo em momentos cruéis, que não se interroga sobre os homicídios que ocorrem à sua volta. O amor é associal e injusto. Haußmann e os actores demonstraram, finalmente, com uma clareza excepcional, que, no teatro, as histórias compridas, quando são bem contadas, são as mais belas. Assim, o tempo, "essa coisa estranha", passa como que a voar pois, segundo Ovídio, por mais longa que seja a viagem, "a arte também dá asas à proa apressada, com os remos e as velas".

Fidelidade e cantos teutónicos

A peça *Murx den Europäer! Murx ihn...* de Christoph Marthaler, no teatro *Volksbühne*, em Berlim

Finalmente! Há muito que Christoph Marthaler queria virar as costas às "cidades internacionais de província Basileia e Zurique". Pela primeira vez, tem agora oportunidade de trabalhar em território não suíço. Justamente em Berlim que, para este homem apreciador de sossego, é, por natureza, um horror. Na *Volksbühne* de Frank Castorf, na Praça Rosa Luxemburgo, em Berlim, Marthaler encena o seu primeiro espectáculo "patriótico" alemão, com o longo título: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* (*Mata o europeu! Mata-o! Mata-o! Mata-o! Dá cabo dele!*). O espectáculo, de quase duas horas, corresponde ao que o título promete.

Trata-se, realmente, só da Alemanha e dos alemães. Marthaler põe os actores a falar, cantar, escandir, balbuciar, assobiar, sussurrar o que têm a dizer a este respeito. Tal como em "*Stägeli Uf, Stägeli Ab, Juhee!*" ("*Bandeira *ao alto, bandeira abaixo, ora viva*!"), o seu primeiro recital dedicado às comemorações da Confederação Helvética, Marthaler serve-se de palavras, pedaços de sílabas e melodias para compor um improviso com variações. Humorístico, atrevido, belo. Exige dos espectadores que partilhem o prazer da lentidão que caracteriza o realizador. Além disso, a disposição para não pôr de parte repetições de palavras, cenas, melodias como algo supérfluo, maçador, já conhecido, e sim para querer apreciar o prazer de descobrir as diferenças entre elas. Só assim o espectador reconhecerá que Marthaler compõe os temas, os motivos de que se ocupa, os orquestra, que concebe realizações.

Mais uma vez, Marthaler faz parar o tempo porque dá tempo ao tempo. Embora ao lado do relógio da estação esteja escrita a frase "*damit di Zeit nicht stehenbleibt*" ("para que o tempo não pare"), por um lado os ponteiros do cronómetro mantêm-se imóveis nas três horas, por outro, já falta a letra "e" do artigo "*die*" e, durante o espectáculo, vão caindo muitas outras letras, sem que um único dos onze actores se importe com isso.

A vida destes lémures, vestidos pobremente e sem gosto, que matam o tempo sentados a estas pequenas mesas quadradas num átrio deprimente (cenário e guarda-roupa: Anna Viebrock), regula-se apenas por um acontecimento. Dois sinais sonoros fazem-se ouvir e logo se abrem as portas que dão para um lavabo comum, ao fundo do palco. Antes de comer, depois de comer, o lavar das mãos não se pode esquecer. Em fila indiana, lá vão para as suas abluções, em fila indiana regressam. Entretanto, velhos e novos, todos eles complexados, vão dizendo piadas. Ou empurram-se uns aos outros, com injúrias e à pancada.

Umas vezes dormem, outras lamuriam. Por exemplo, a canção "*Danke*", uma melodia piegas, dos anos sessenta, de louvor a Deus, ao homem, ao amor e ao trabalho, é o agradecimento pelo chá e pelo bolo que o músico e director do lar, Jürg Kienberger, lhes havia distribuído antes. Sentado ao piano, este vai gorjeando estrofe após estrofe, enquanto os que lhe estão confiados cantam em coro o refrão "obrigado". Até aqui, tudo é cómico. Mas o monstro ao piano não quer só que lhe agradeçam, também se quer divertir. Por isso, Kienberger vai tocando os sucessivos refrões num tom cada vez mais agudo, até que a agressão vai aumentando, e todos acabam por grasnar, asperamente, aquela palavra em falsete.

Marthaler troça, alarmado, dos alemães. A imagem que tem deles é uma miscelânea: classicismo, nacional-socialismo, RDA e a grande Alemanha reunificada são os temas versados. O *lied* "*Der Tod und das Mädchen*" ("*A morte e a jovem*") de Schubert; a canção popular das ilhas Fiji e do homem que manda pintar o corpo de preto; a bandeira a flutuar, na dianteira, ao vento; o povo ressuscitado de entre as ruínas e a Alemanha, a Alemanha acima de tudo – estes são os motivos de

Marthaler. O cão pastor alemão, a mulher alemã, o vinho alemão, a universidade popular alemã e as respectivas notas. Os rios Maas e Memel, Etsch e Belt são as suspensões e as pausas de que se serve.

O espectáculo é divertido e interessante. Os actores de Berlim e de Basileia (entre os quais se contam Ueli Jäggi, magríssimo, alto, no papel do palhaço triste, impressionante, a chocar lentamente piadas insípidas) estavam em grande forma e superaram todas as dificuldades, até mesmo as frases a quatro vozes. No entanto, o espectáculo suíço de Marthaler foi uma composição mais severa, foi de uma calma mais eloquente do que a produção anterior. Desta vez, porventura com receio que o silêncio prolongado possa fatigar os berlinenses, buliçosos e céleres, Marthaler aposta em apresentar numerosos trocadilhos, piadas, uma ironia simples que não pode escapar ao espectador e ao ouvinte mais superficial.

Castorf quer conservar Marthaler em Berlim. Resta-nos, assim, a esperança que, depois desta estreia cautelosa, o suíço aceite, o mais breve possível, encenar um texto literário. Quem conhece as encenações de Labiche que ele fez em Basileia, quem viu como a lentidão se pode tornar ameaçadora, como os ruídos mais insignificantes magoam como se fossem salvas de fuzil, sabe que Marthaler – possivelmente o mais musical entre os realizadores de expressão alemã – é capaz de transformar arrotos em tiros de morteiro, fazer uma revolução com murmúrios em crescendo, encenar uma dança macabra com o arrastar dos pés, e uma missa solene com assobios a várias vozes.

Um espectáculo brilhante sobre o amor e o acaso

Luc Bondy encena, em Lausanne, *John Gabriel Borkman* de Ibsen

John Gabriel Borkman, a peça policial de Ibsen, em quatro actos, só raramente é empolgante, mas é sempre antiquada. Embora qualquer encenação permita admirar a técnica de construção perfeita do autor, até aqui as personagens que sofrem solitárias e se torturam umas às outras, como egoístas, nunca passavam de seres arrogantes, empertigados, santos de pau carunchoso, eivados de ódio e de presunção. Os realizadores só tinham um único intuito: encenar os massacres das almas com tanta maldade quanto possível, as lutas de salão o mais turbulentas possível, os ajustes de contas tão brutais quanto possível. Tanto Ingmar Bergman como Hans Lietzau mostraram, por isso, que a vida é uma câmara de horrores e, há pouco tempo, Frank Castor troçou, furioso, dos personagens ávidos de poder, que falham, e fez a coreografia de uma luta feroz. Luc Bondy não se interessa por nada disto. Encontra, neste drama, algo que ninguém imaginava existir nele: amor, nostalgia e o ridículo.

Esta encenação é perturbadoramente bela. Pela primeira vez, as personagens de Ibsen não estão já esgotadas quando o drama começa. Pela primeira vez, um realizador dá às personagens oportunidade de evoluir. Pela primeira vez exprimem emoções que contradizem as palavras, frias e mordazes, com as quais ferem. Bondy transforma a desabrida festa macabra do velho Ibsen num festival de amor e numa festa do teatro. Para o realizador e o seu conselheiro artístico Botho Strauß (!), trata-se do desejo, do orgulho e do futuro que os seres humanos põem em jogo, porque não tomam consciência do presente, conservando, obstinadamente, o passado ou brincando com ele, como se o mundo fosse um palco e a vida uma farsa.

A primeira cena muda revela-o logo. Bulle Ogier, no papel de Gunhild Borkman, encontra-se só, na grande sala escura, parcamente mobilada. Ouve os passos de John Gabriel Borkman no andar de cima. Ansiosa, escuta, percorre o mesmo caminho que ele e olha saudosamente para cima, como se quisesse perfurar o tecto com o olhar. Não há dúvida, ela queria estar junto dele, mas não consegue ir ter com ele, fazer as pazes. Há muito que perdoou a fraude bancária cometida por Borkman, a pena de prisão, e todos os vexames sociais, só o orgulho é que não é capaz de sacrificar. Espera que ele desça. Bulle Ogier deita um último olhar para cima, suspira e chora. A solidão é uma tortura para esta mulher, não é um prazer masoquista, não é alimento para o seu ódio.

A Ogier sabe ralhar, sabe discutir, sabe repreender com uma mordacidade cortante Michel Piccoli, no papel de John Gabriel Borkman. No entanto, sente-se sempre que Gunhild só está à espera de um sinal, de um gesto de aproximação, para poder voltar a amar. Só quando Borkman encontra a morte na neve, quando Ella (Nada Strancar), que regressou a casa da irmã, observa, juntamente com ela, o morto, e ambas chegam à conclusão que agora tudo terminou, para ele e para elas, é que estão realmente próximas. Talvez como outrora, na infância. Agora poderiam começar a viver, se ao menos soubessem para quem. O homem que ambas haviam desejado, que traíra Ella para fazer carreira ao lado de Gunhild, está morto. Erhart, o filho de Borkman e Gunhild, foi-se embora, partiu com Fanny Wilton. Ninguém o conseguira reter.

Mal Erhart entra na sala, um pouco embriagado, um pouco cansado, ambas se precipitam sobre ele. A mãe queria-o só para ela, a tia também, e o pai, com uma honestidade dantes rara, tê-lo-ia partilhado com as duas, em caso de necessidade, mas precisava do seu auxílio. Ao lado de Erhart, confessa Piccoli desconsolado, um pouco sentimental, poderia recomeçar, esquecer o passado horrível. O filho recusa-se. O actor Bernard Nissile gagueja, rezinga, grita sempre a mesma desculpa: "Eu sou novo! Quero viver a vida!" Quando todas as súplicas são inúteis, os três agarram-se todos ao mesmo tempo ao rapaz. Tudo termina num abraço. Medroso e brutal, Erhart atira os velhos ao chão, onde estes continuam a lamentar-se e a lamuriar. Agora sabem que não há outro caminho. Só lhes resta aguentar, esperar pela morte. O orgulho é demasiado, as feridas são fundas demais, os momentos de ternura são breves demais para permitir que a compreensão se estabeleça e, seja como for, John Gabriel Borkman sente-se mais feliz sozinho consigo próprio.

Os símbolos que Bondy usa para exprimir o desejo e a sua dissimulação, a saudade e a sua negação, são extraordinariamente autênticos. Quando Ella se introduz no escritório de Borkman, entra na sala alta, espaçosa, onde um sofá de couro sobressai entre as estantes estreitas, enormes, Borkman cumprimenta-a em voz muito baixa com um "Ella" assustado, tímido. O nome é uma declaração de amor. Michel Piccoli exprime-se num tom maravilhoso em que o desejo tímido se confunde com a recordação erótica e o desespero da tristeza. Borkman traiu-se e, agora, receia as consequências. Rápido, Piccoli sobe os degraus do escadote da biblioteca, até que só se lhe vêem os pés. Refugia-se nos dossiers, não quer enfrentar o mundo, os homens, Ella. Quando Borkman, na prisão voluntária a que se submete, revê o seu próprio caso, vezes sem conta - promotor público, advogado de defesa e juiz numa só pessoa - quando anda à volta das maquetas das casas, fábricas e máquinas que planeara construir (cenário: Erich Wonder), ninguém o contraria. Aqui, é ele quem manda. A sua jaula é o seu reino. Aqui, pode sonhar e planear, ser criança e rei. Aqui, o palhaço careca, com cara de adolescente, pode reviver, outra vez, a vida.

Enquanto Nada Strancar, por terra, se lhe abraça, a soluçar, às pernas, para o impedir de fugir, Borkman conserva as mãos nos bolsos das calças, num gesto de rejeição. Ela vai-se entusiasmando à medida que fala do seu antigo amor, do engano e da morte; ele mantém-se frio quando ela lhe recorda a traição cometida: a Strancar despe o casaco, Piccoli embrulha-se num xaile de lã. Piccoli também é um vampiro.

Bondy encena, repetidas vezes, momentos em que acalentamos a esperança que a peça de Ibsen tenha outro fim. O momento mais intenso é aquele em que Gunhild manda o filho embora, sem se despedir, e depois se arrepende da maldade, que a atinge mais do que ao filho. Bulle Augier vagueia, insegura, pelo palco vazio. "Não impeço ninguém de se ir embora", diz ela, como se quisesse convencer-se, outra vez, a si própria a tomar uma decisão dolorosa. De repente, pega numa cadeira, leva-a para ao pé da janela, sobe para cima da cadeira, abre a janela e grita desesperada: "Não te vás embora, Erhart!" Mas Erhart já partiu. Com Fanny (Catherine Frot) e Frida Foldal (Christine Vouilloz). Para trás ficam os vencidos: Wilhelm Foldal (Roland Amstutz) vai continuar a escrever poemas, apesar do antigo amigo Borkman ter feito troça dele por isso; as duas mulheres ficarão juntas, duas sombras, que recordam. Para Borkman, a morte no gelo é a libertação. Não dos sonhos mas sim da realidade. Na interpretação de Luc Bondy não há vencedores. Nem sequer nas escaramuças relacionadas com Erhart os adversários manifestam prazer no sofrimento alheio, quando o jovem ofende e atormenta primeiro a mãe, depois a tia e, finalmente, o pai. Todos eles são traidores traídos, têm consciência da situação em que se encontram. Na encenação de Bondy nada resta da atitude maçadora, pessimista e fatalista de Ibsen em relação à humanidade. Os inúmeros preconceitos acerca deste texto são eliminados pela actuação dos artistas. Eles arrancam as máscaras do rosto das personagens de Ibsen, movem os corpos ao invés dos constrangimentos das palavras que pronunciam e das roupagens que usam. Revelam as figuras e descobrem o jogo do amor e do acaso. Descobrem o humor triste que se esconde por detrás duma catástrofe terrível que é, ao mesmo tempo, ridícula. O que pensávamos conhecer torna-se novo e surpreendente de uma forma estimulante.

O espectáculo de três horas é, decerto, o acontecimento mais belo desta temporada de teatro, até agora tremendamente deprimente. Todavia, na Alemanha não há razão para ninguém invejar o autor destas linhas por ter podido assistir a este acontecimento: a encenação de Luc Bondy, Bulle Ogier, Nada Strancar e Michel Piccoli irão a Munique, por ocasião do festival Theater der Welt (*Teatro Mundial*), em Maio. Desde já uma coisa é certa: vão ser dias felizes.

O fascínio de não entender

Peter Brook estreia *L' Homme qui*, no teatro *Bouffes du Nord*, em Paris

"Quaisquer que sejam as diferenças sociais e nacionais, todos temos só uma cabeça, pensamos que a conhecemos porque nos habituámos a ela. Mas, assim que lá entramos, encontramo-nos noutro planeta", escreve Peter Brook no programa do seu último trabalho, que foi estreado há pouco, em Paris, no teatro *Bouffes du Nord*.

Na "*recherche théâtrale*" que encena com o título *L' Homme qui* (*O homem que*), Brook empreende nada menos e nada mais simples do que uma viagem pela cabeça do ser humano. Um exame ao cérebro. Aí, depara com o fascínio de não entender, o cómico da loucura, o desgosto do esquecimento. Brook não se mete por caminhos completamente desconhecidos – como o título mostra –, por um território ainda por desbravar. *The man who mistook his wife for a hat* (*O homem que confundiu a mulher com um chapéu*) é o título de um livro do neuropsicólogo Oliver Sacks, publicado em 1985 nos EUA, que foi um êxito sensacional em todo o mundo. Sacks descreve histórias de doentes, destinadas não só aos colegas médicos. A linguagem que usa, simples e descritiva, é acessível a qualquer um. Com uma simpatia pelos doentes, que se tornou rara nos dias que passam, relata casos clínicos. Uma jornalista elogiou a "atitude exemplar deste médico" que tem "respeito não só pela saúde, como também pela doença".

É precisamente esta atitude que caracteriza também Peter Brook. Melhor do que muitos, ele sabe o que as culturas do mundo devem àqueles que são segregados, discriminados pela sociedade como doentes. A "*art brut*", a colecção Prinzenhorn são exemplos disso. Muitas das actuações que recordamos uma vida inteira foram consumadas por artistas que trilharam um caminho entre a realidade e o sonho, que oscilaram, perigosamente, entre a vontade de viver e a atracção pela morte. A peça *Ich, Feuerbach* (*Eu, Feuerbach*), de Tankred Dorst, é um caso assim.

Possivelmente, os actores, a gente de teatro, os que, noite após noite, trocam a sua identidade por outra; simulam desejos que lhes são repugnantes; assumem enfermidades de que têm medo; patenteiam caracteres que lhes são estranhos uma vida inteira, notam, mais cedo do que os outros, que "vivemos à beira do abismo", (como Doris Lessing comentou acerca do livro de Sacks); que a mais pequena comoção (não tem necessariamente que ser uma apoplexia) pode ter consequências gravíssimas no cérebro: perda de identidade, de contacto com a realidade, perturbações da memória e da fala ou tiques que apreciamos em vizinhos excepcionalmente activos, excepcionalmente espirituosos, excepcionalmente excêntricos - neste caso, já empregamos a palavra: um tipo *louco*. No entanto, precisamente este vício de dizer piadas, fazer caretas, praguejar, arreliar e também de inventar neologismos é já uma doença. Estes indivíduos têm o diabo no corpo, como se costuma dizer; o neuropsicólogo diagnostica: sindroma de Tourette.

Maurice Bénichou representa o papel de um brincalhão assim, um homem criança que quer agradar a todos e estar sempre no centro das atenções. O doente de Sacks chamava-se a si próprio "Witty Ticcy Ray"; Bénichou, o actor baixo, grisalho, surge em cena sem nome. Diverte o público com as piadas que inventa, mostra-lhe como este simpático excêntrico ganha ao ténis; como faz rir os amigos e como está sempre bem disposto.

Bénichou dirige-se directamente ao público, quer conquistar cada espectador para parceiro. Além disso, mostra-nos ainda o que acontece quando engole a pílula que o há-de tornar num elemento sensato da sociedade. Fica imediatamente cansado, as pálpebras fecham-se-lhe, pesadas. Nada mais funciona. Nem os saltinhos de pugilismo, nem as piscadelas de olho, nem os amuos. Também o ténis fica posto de lado. "Isto é mesmo assim, compreendem?!", diz Bénichou, triste, e olha em volta.

O doente de Sacks também reagira assim. Estava satisfeito com o rendimento no trabalho; contente por conseguir controlar-se na presença dos colegas e dos superiores mas, no fim-de-semana, sentia-se tramado, queria poder ser outra vez "Ticcy". Por isso, Sacks passou a receitar-lhe o remédio só durante a semana. No fim-de-semana ele passou a ser, outra vez, o folgazão de sempre. O doente! O doente?

"E quanto à doença: não estaríamos quase tentados a perguntar se podemos, realmente, prescindir dela?", escreve Sacks citando Nietzsche. A pergunta tem a resposta implícita. Precisamos destas doenças, precisamos destes doentes, pois eles abalam a segurança imperturbável e desprovida de interrogações e dúvidas com que julgamos saber o que são a memória e a identidade. Chamam a nossa atenção para o facto de não existir, nem sempre, nem para todos, identidade entre designação e objecto designado. O livro de Sacks e a "investigação teatral" de Brook surgem num momento em que as teorias de Baudrillard acerca da realidade e do simulacro inquietam os artistas, levando não poucos autores (entre outros Peter Turrini) e gente de teatro a rever as suas posições e estimulando-os. O desafio continua.

De repente, verificamos que os quatro actores de Brook, que trocam constantemente os papéis - fazendo umas vezes o papel de doentes, outras de médicos -, nos aguçam os sentidos para o que é fazer teatro, nos abrem os olhos para os signos gestuais, nos abrem os ouvidos para a "impressão sonora". A opinião de Nietzsche é válida. Sobretudo no palco: "Mente-se com a boca, mas com o esgar que se faz a mentir, acaba-se por dizer a verdade."

Maurice Bénichou, David Bennent, Sotigui Kouyate e Yoshi Oïda não tentam representar os papéis dos patetas o mais estúpidos possível, dos distraídos o mais estouvados, dos loucos o mais deficientes. Não se trata de um circo dos horrores, um *show* de monstros, no palco decorado com algumas cadeiras brancas, mesas brancas e dois ecrãs de televisão. Enquanto Yoshi Oïda mostra as dificuldades com que se defronta alguém que apenas se apercebe do lado direito da cara e, por isso, só faz a barba deste lado, na certeza que rapou todos os pêlos da cara, os outros, no papel dos médicos, observam o doente com a câmara. O espanto de Oïda ao ver-se filmado, com o sabão da barba na face esquerda, transforma-se, em poucos segundos, em consternação.

Sacks, que se considera discípulo do neuropsicólogo russo Alexander R. Lurija, cita o mestre logo no primeiro capítulo. Pouco antes de morrer, Lurija tinha-lhe escrito uma carta, encorajando-o a publicar: "Publique histórias dessas, mesmo que não passem de esboços. Elas constituem um reino do fantástico."

Esboços fantásticos são também as cenas de Brook, por vezes acompanhadas pela música de xilofone, violinos e tambores, da autoria de Mahmoud Tabrizi-Zadeh. Não há cenas melindrosas nestas demonstrações. Isto também significa que, ao percorrerem o caminho perigoso que vai até ao âmago do pensamento, ao âmago da arte de representar, Brook e os seus actores nunca raiam o *kitsch* por muito impressionantes que sejam as cenas representadas. Atingem o seu objectivo com uma segurança de sonâmbulos.

Quando Kouyate, moreno, desmanchadão, responde, sem hesitar, à pergunta, onde é o Vaticano, com o olhar mais fiel deste mundo e a segurança absoluta de estar a dar a resposta certa: "Em Roma, na Espanha"; quando observa as ondas no ecrã, juntamente com Oïda, e ambos descrevem a imagem unicamente em termos matemáticos, correctamente e, ao mesmo tempo erradamente distanciados, porque não lhes ocorre a palavra "mar" e só quando ouvem o ruído do marulhar é que exclamam: "Ah, isto é o mar! quando os dois analisam uma luva vermelha com uma exactidão rigorosa e correcta, mas precisam de a calçar para saber o que é este objecto e para dizer como se chama; quando só reconhecem a rosa pelo cheiro e a mulher pela voz ou pelo andar (foi a confusão com um chapéu que deu origem ao título do livro de Sacks); quando David Bennent, que perdeu o domínio dos membros do corpo, se recorda deles como de fantasmas que não lhe pertencem e começa a obrigá-los a viver e a obedecer-lhe, com o auxílio do olhar pedagógico, severo, até que o pé, o joelho e a mão acabam por obedecer; quando Oïda tapa os ouvidos e suspira, radiante, feliz: "O rádio está dentro da minha cabeça" e, de olhos fechados, recorda a mãe, o pai, a casa: nestas cenas presenciamos o fantástico! É comovente. Deste mundo e, todavia, tão distante!

Brook encena a memória e, simultaneamente, a actualidade. Encena um espectáculo de sonho em que a pergunta: "O que é a realidade?" é tão importante como absolutamente supérflua. Encena uma aula acerca da tese de Ludwig Wittgenstein, que defende que os aspectos mais importantes das coisas permanecem escondidos pela sua simplicidade e banalidade, porque os homens já não reparam nos fundamentos essenciais da vida.

Após os 100 minutos do espectáculo, olhamos de maneira diferente para as pessoas à nossa volta. Reparamos nos sorrisos e nos esgares, notamos quando alguém coxeia ou anda aos saltos; sobretudo passamos a baixar mais vezes o som da televisão, quando os políticos fazem as suas afirmações, e a rir, saudavelmente, deles: reparem nos esgares que eles fazem com a boca e com os olhos, as sobrancelhas, os lábios e as mãos, os dedos.

Com este trabalho, Brook regressa às experiências teatrais que fez com surdos-mudos, nos anos setenta, mas também a *Die Konferenz der Vögel* (*A Conferência dos pássaros*). Demonstra que não continua apenas interessado em grandes encenações, nos êxitos mundiais como *Mahabharata*, *Carmen*, *Pelléas et Mélisande*, mas que a sua curiosidade se mantém acesa. Quer experimentar, sempre, de novo, como funciona o teatro, a comunicação entre os actores e os espectadores; e o que é a vida. Sacks cita Luis Buñuel e *L' Homme qui* (*O homem que*) de Brook é uma referência a Buñuel: "Tem que se começar a perder a memória, nem que seja aos poucos, para se compreender que a memória é toda a nossa vida."

O instrumento mais forte e mais rico é o ser humano

Entrevista com Peter Brook acerca da estética e da intenção das suas encenações

Peter Brook, durante o tempo que passou em Londres, interessou-se muito por política. Levou à cena "Marat/Sade" ("Perseguição e assassínio de Jean Paul

Marat representados pelos actores do hospício de Charenton sob a direcção do Marquês de Sade"), "Die Ermittlung" ("A investigação"), "US" ("O discurso do Vietname") de Peter Weiss. Hoje parece já não se interessar por peças políticas. Já não crê na força do teatro para se envolver na evolução sociopolítica através da discussão?

Para mim, só há um motivo, uma razão, que leva o espectador a ir ao teatro: reflectir sobre as contradições da própria vida. Só isto. Temos que consciencializá-lo de algo que, normalmente, está adormecido dentro dele. Na época de que me falou, a política e os acontecimentos sociais fascinavam-me. Em toda a minha vida nunca acreditei, por um segundo que fosse, num sistema político; nunca, mas naquela altura, nos anos sessenta, constatei que tudo o que era de direita era infinitamente pior do que tudo o que era de esquerda. Encenei *Marat/Sade* porque senti que Peter Weiss, que se considerava comunista, formulava nesta peça a sua própria contradição: tanto estava do lado de Sade como de Marat. Deste conflito trágico, violento, entre duas forças contraditórias resultou um excelente teatro. Weiss pensava que era a favor de Marat contra Sade, mas a peça era diferente. Foi assim que a encenei.

Quando fiz a peça *US (O discurso do Vietname)*, sobre a guerra do Vietname, todos os meus colegas queriam que eu demonstrasse, como um socialista à boa maneira inglesa, que todos os vietnamitas são bons e todos os americanos são maus. Fiz algo diferente: encenei algo que, naquela época, se assemelhou a um requiem, uma missa. Queria que o espectador reflectisse sobre uma tragédia real, em vez de se acomodar, confortavelmente, como a direita, porque tem razão; ou de se sentir bem, como a esquerda, porque é contra. A tragédia não tem respostas, nem para os problemas políticos, nem para os sociais. Naquela altura, era possível levar à cena uma peça destas e explicar, assim, o ponto de vista que se tinha. Hoje, sejamos honestos, ninguém ousaria escrever uma peça polémica sobre a Jugoslávia. Só um charlatão faria um texto sobre a Bósnia ou escreveria uma peça à maneira brechtiana, em que se explicasse quem é culpado e quem está inocente. Por onde é que se havia de começar? Haveria que matar todos os sérvios? Ou matar os russos porque apoiam os sérvios? Ou devem-se matar os croatas porque torturam os prisioneiros de guerra? Ou os bósnios? Estes assuntos só podem ser tratados à luz da tragédia, não ao nível da política. Quem ousaria hoje escrever uma peça sobre a realidade alemã; quem revelaria mais que banalidades? – Para mim, actualmente, *Mahabharata* vai muito mais longe, politicamente, e no que respeita à educação política, do que *Marat/Sade*. Os textos de Shakespeare, naturalmente, ainda vão todos muito mais longe. Só quando encenámos *Woza Albert* é que ainda havia no mundo uma situação que era simples e clara – as condições na África do Sul eram evidentes. Hoje, já nada disto existe. Tudo é muito mais complicado e não se podem simplificar as situações, os acontecimentos políticos, seria desonesto.

Em muitos dos seus ensaios escreve que o espaço e o cenário constituem a base de todo o trabalho teatral. Como é que começa a trabalhar; já tem uma noção exacta antes de iniciar os ensaios ou os espaços adquirem forma durante as improvisações? Recordo-me das pegadas na areia, por ocasião da sua encenação de "Mahabharata", na despedida de Carmen que - sem olhar o público - sai de um círculo desenhado no chão.

Para lhe dar uma resposta exacta tenho que inverter a pergunta. Quando falo de *espaço*, não me estou a referir ao espaço no sentido geográfico ou físico. Para mim, este conceito tem um significado muito mais lato. Espaço é tudo o que ainda não tem forma e tudo o que ainda não tem forma constitui uma potencialidade; isto é, a potencialidade do nascimento, da criação depende de um espaço que ainda não foi preenchido, não foi determinado. O *espaço vazio* significa a virtualidade, o que era antes do *big bang* com todos os seus significados.

Quando se dá a grande explosão inicial, se é que este momento de criação existe realmente, este objecto, que se revela nesse momento, contém necessariamente todos os níveis da interpretação - contanto que o objecto represente a sua própria natureza. Gostaria de comparar isto ao trabalho dum escultor. Um escultor procura num material uma determinada forma. Aos poucos, esta forma vai surgindo. No final, talvez a forma seja um ovo. O escultor tenta conseguir tudo; agora pensa que tem que se submeter à forma deste ovo. O seu pensamento não vai mais longe. Não pensa no significado do ovo. Só vê a forma, a superfície. Acontece, assim, que tentou tudo – com amor, com os olhos, com a técnica – para conseguir que esta forma se harmonize com a sua natureza. Quando acaba, alguns vêm na obra a perfeição da geometria, outros o valor simbólico, o ovo como símbolo do devir, da criação, como nas culturas mais antigas. Uma mulher muito emocional poderia pensar, imediatamente, directamente, no próprio filho. Por isso digo: é ao contrário.

O início do trabalho significa que nos separamos de tudo, nos libertamos de tudo o que nos surge demasiado depressa para ser estruturado; nos surge demasiado depressa para ser interpretado. As nossas primeiras interpretações e tentativas de explicação, isto é, as coisas que vêm rapidamente à superfície como interpretação são sempre *superficiais*, evidentes. Temos que nos libertar de todas as conclusões e explicações demasiado apressadas. Para nos libertarmos delas temos de nos esvaziar. Temos de nos libertar de tudo o que arrastamos connosco. Temos de nos despejar como se desfaz uma mala.

Por exemplo no caso de *L' Homme qui* (*O homem que*), isto significa: digamos que gostei de espaços simples, esta preferência foi-se desenvolvendo ao longo dos anos. Mas não poderia dizer que o nosso ponto de partida é o teatro *Bouffes du Nord*, embora tenha feito muitos desenhos e esboços muito diferentes, consciente de que teria que desfazer a mala. Trabalhámos durante três anos neste projecto e interrompemo-lo por duas vezes. Trabalhámos com muitos, muitos actores e com o Dr. Sacks. A intuição conduz-nos, vive no espaço vazio. A intuição disse-nos: não pode ser assim.

Experimentámos repetidas vezes. Depois interrompemos o trabalho e virámo-nos para *The Tempest* (*A tempestade*). Em seguida continuámos, pois trabalhamos de maneira diferente dos outros, sem pressão. Passados alguns meses, o mesmo: não pode ser assim. Voltámos, pois, a fazer algo diferente. Há ano e meio recomeçámos o trabalho. Desta vez, com um primeiro resultado: descobrimos que tínhamos de ser uma equipa muito pequena, pois tínhamos de visitar os hospitais.

Além disso, quando se tem um grande elenco, está-se imediata e inevitavelmente condicionado pelas condições de um espectáculo, porque há que ser leal para com os actores. Isto é, quando temos doze actores, há que arranjar trabalho para todos, há que lhes dar de comer, se são bons actores. Mas este projecto não era para ser um espectáculo no sentido tradicional, era para ser um trabalho de investigação. Para isso, precisávamos de um grupo de investigação muito reduzido.

Para caracterizar o seu trabalho utiliza muitas vezes a palavra "nascimento", isto é, as suas encenações pretendem ser consideradas como indivíduos vivos. Como é que as alimenta e o que faz para que elas envelheçam com dignidade?

É muito simples. Até 1970 – nessa altura obtive a minha própria organização teatral –, quando ainda trabalhava em vários teatros, gozei plenamente o forte, profundo donjuanismo da nossa profissão, que nos traz uma relação muito emocional, quase sexual, com um grupo de pessoas. Esta relação é muito intensa. Consegue-se muito rapidamente um orgasmo. Em Inglaterra não tínhamos mais de seis semanas. Depois de se ter tido o orgasmo, abandona-se a mulher, como Dom João. No teatro há cerca de trinta anos que me comporto de modo semelhante: entrego-me até ao momento da estreia. Digo-lhe do que me envergonho hoje: gostava sobretudo de ler as críticas no avião, depois da despedida.

Desde que faço os meus estudos teatrais com a minha própria companhia, sei que, para o funcionamento normal de um teatro, se atribui às estreias uma falsa importância. A estreia é um nascimento artificial. Aos poucos, comecei a duvidar da importância desta excitação à volta das estreias – estar presente é um sucesso – até que acabei por ter a certeza que é semelhante ao que se passa com um bom parto: o trabalho deve decorrer progressivamente. Por isso, neste grupo permanente (ou mais ou menos duradouro) trabalhamos no sentido de despojar a estreia, essa data mágica, de dramatismos. Antes da estreia propriamente dita, fazemos vários espectáculos, primeiro para amigos, depois para um público normal, depois há os chamados espectáculos preliminares, até que os actores podem estar perfeitamente descontraídos na estreia. Mesmo neste dia, organizo as coisas de modo que não assistam logo os críticos todos ao espectáculo. Também em Munique, por ocasião da digressão da peça *L' Homme qui*, exigi que assim fosse. *L' Homme qui* (*O homem que*) não teve uma estreia propriamente dita aqui em Paris. Cada estreia é, pois, um nascimento progressivo. No fundo, cada espectáculo deveria ser um nascimento, como nos concertos. Cada interpretação dos grandes maestros é uma estreia. É exactamente assim que eu queria que fosse no teatro.

Num dos seus ensaios fala da diferença entre o conceito e a intuição.

Quando falo de intuição, refiro-me àquilo que, em inglês, se chama the *formless haunch*. *Haunch* significa intuição. Em francês diz-se que se trata de um *présentiment*, um pressentimento. Ainda não é uma ideia, é algo desprovido de forma, *formless*. Este *présentiment* é fundamental para mim. Quando ele não surge, está-se perdido. Quando se tem que dirigir uma companhia, precisa-se deste pressentimento. Quando se começa um trabalho teatral, tem que se ter este *présentiment*, senão não vale a pena começar, pois este sentimento indica o sentido do trabalho, o caminho.

Quando um intelectual chega com um conceito, obriga todos a segui-lo. Assim não se vai longe, afinal todos têm ideias acerca de um texto. Mas quando se tem este *présentiment* como encenador, consegue-se chegar a uma intuição juntamente com os actores e, assim, a uma pista que se tem que seguir. Todas as indicações que damos uns aos outros no decorrer do trabalho, para seguir esta pista, são provisórias – até ao momento em que a forma se revela. Sei-o por experiência própria. Quando a forma se revela cedo demais não é boa. Esta forma precoce resulta do medo. Todos os participantes têm tanto medo de estar num caminho sem fim à vista que tentam encontrar algo que se pareça com a forma, para não se sentirem perdidos. É preciso coragem, só isso. Não técnica. É preciso coragem para seguir a pista sem forma, até que a forma correcta surja.

Quem é que sabe quando é cedo de mais, quando surge a forma certa?

A experiência ensina que é melhor esperar. É bom dizer para si próprio: independentemente do resultado – pois, naturalmente, obtêm-se todos os dias resultados, com este trabalho – primeiro tudo é provisório.

Ao passo que muitos dos seus colegas envidam os maiores recursos técnicos no palco, recorrendo a verdadeiros espectáculos de luzes e de cenário, Peter Brook está-se a tornar progressivamente mais parcimonioso e claro, reduzindo o cenário e os outros recursos e confiando apenas nos actores...

Sim. A princípio trabalhei de um modo completamente diferente; a experiência ensinou-me que o instrumento mais forte, mais rico, é o homem. É o instrumento verdadeiro. Tudo em volta – também em *L' Homme qui* – é secundário. Em teatro, quando se utiliza tudo, a técnica toda, quando se vê tudo, chegou-se aos limites da banalidade, aliás muito rapidamente. A concentração no indivíduo não é uma questão de estilo, mas antes o resultado da experiência. Só o indivíduo é decisivo no palco.

É contra a obra de arte global, "das Gesamtkunstwerk" de Wagner, porquê?

Penso que tudo - música, figurinos, decoração, luz - tem o seu lugar. Pela parte que me toca até pode ser muito proeminente, mas apesar disso, todas estas coisas são secundárias, comparadas com o homem. O defeito no conceito de "*Gesamtkunstwerk*" de Wagner é que, para ele, todas estas coisas têm o mesmo valor - como os instrumentos numa orquestra. Isto não só está errado, pior ainda, é perigoso no teatro. O teatro não é uma orquestra. Nada pode ter a mesma força das pessoas. Lê-se, muitas vezes, que a ópera é a maior das artes, pois todas as outras estão incluídas nela. Isto é um disparate. É como se a melhor sopa fosse aquela em que se deita tudo o que se tem.

Na peça "Am Ziel" ("Na meta"), Thomas Bernhard escreve que o teatro é o último lugar onde se pode suportar a vida. Para Lessing, o palco é a instituição de esclarecimento - o que é ele para si? Num mundo dominado pelos média, em que o simulacro, como escreve Baudrillard, substitui, para muitos, a realidade?

O teatro é um sítio, - não digo o único - é um sítio muito especial, onde os que aí se reúnem podem ser ajudados a resistir melhor à vida, a enfrentá-la. Desde que o teatro faça tudo o que pode fazer.

Isto é exactamente o oposto da frase de Bernhard. Os média não ajudam ninguém a viver melhor a vida. Fornecem informações, fazem as pessoas rir e chorar, mas não as ajudam a viver melhor a vida. O teatro de Brecht ajuda tão pouco como o teatro que põe sonhos à disposição. Mas quando o teatro – seja sob a forma da tragédia, seja como espectáculo ao ar livre, seja sob que forma for – consegue, realmente, por umas horas, libertar o espectador de tudo o que ele arrasta consigo; quando o teatro consegue que os espectadores respirem e não experimentem apenas as contradições da existência, mas também a coexistência de tudo o que é mau e todas as outras potencialidades infinitas de viver, além disso, todos os perigos possíveis de uma vida: quando o teatro mostra isto como realidade, quando consegue transmitir todas estas realidades, não ajuda as pessoas que não se encontram na sala. Mas os que estão no teatro, que participam desta vivência, têm a oportunidade de viver melhor a vida, depois de saírem para a rua. Mesmo que isto só seja válido para um porcento das pessoas: o teatro e todos os que nele trabalham têm de ter este objectivo. Esta é a função do teatro, para isto há que encorajar toda a gente de teatro. Esta é a função de que a sociedade precisa.

Tudo o resto é conversa fiada: a cultura é conversa, a política é conversa, a teoria, os conceitos, arte – tudo conversa fiada. Só conta uma coisa: quando um grupo de pessoas cria, conjuntamente, uma atmosfera que permita compreender e suportar os problemas da vida, enfrentá-los, quando todos amadurecem um pouco através do teatro, o proveito é esse.

Lá estão eles a marchar outra vez

Regresso aos recursos dos anos trinta

Voltaram a marchar, os exércitos romanos e volscos, no picadeiro da escola de equitação *Felsenreitschule*, em Salzburgo. O que Peter Stein concebeu para a encenação de *Julius Caesar*, de Shakespeare, também serviu para Deborah Warner na sua encenação de *Coriolanus*. Entram pela direita, batendo com os pés, em fila indiana, prontos a prestar juramento, prontos a combater. Muda e apática, a multidão. Muito adequada para os que a querem manipular. A maneira como o povo entra a correr, arrastando os pés, também não é muito diferente. Estúpido e crédulo é o que ele é.

A coreografia das massas parece atrair todos os encenadores. No picadeiro da *Felsenreitschule*, que também se presta a espectáculos de câmara - como já tivemos ocasião de ver -, este estilo tem tradição. Max Reinhardt levou aqui à cena, em 1933 (até 1937), o *Fausto*, com centenas de figurantes vestidos com os trajes tradicionais da região de Salzburgo. Embora neste caso não tenha ido tão longe como nas encenações de *Julius Caesar* e *Édipo*, em Berlim, ou no espectáculo *Mirakel* (*Milagre*) em Londres: certo é que Reinhardt não individualizou as massas. (Não queria seguir a escola do realismo historicista, propagado pela companhia teatral do Duque de Meiningen.)

Alguns anos antes, - em 1927, por ocasião do décimo aniversário da Revolução de Outubro - Sergej Eisenstein realizara o filme *O couraçado Potemkin*; na mesma altura, Rudolf von Laban apresentava as suas danças corais; em Hollywood, rodavam-se os grandes e dispendiosos filmes de mil pernas, à maneira das revistas. Mas, ao contrário de Reinhardt, estes artistas tentavam caracterizar o indivíduo dentro da multidão (talvez à excepção de Busby Berkeley).

Reinhardt não fazia isso, Stein e Warner também não. Os nazis também não o faziam. Para estes, a massa é massa. Num ensaio acerca dos filmes de Leni Riefenstahl, Frieda Grafe constatou que Hitler tinha o sentimento exacto de como "uma sociedade de massas modificada pela técnica desejava, ardentemente, novas formas de arte", e prossegue: "Hitler apoiou-se no novo média e na sua recepção colectiva, unificadora das massas. Este proporcionava-lhe a possibilidade de conceber, através da imagem, simbolicamente, a unidade cujos fundamentos faltavam às bases. As contradições económicas foram solucionadas a nível formal, as massas metidas em uniformes, trabalhadores, como figurantes, no papel de camponeses, os militantes do partido nacional-socialista, o NSDAP, como um exército de adeptos, ao qual parecia valer a pena pertencer."

O povo, na encenação de Stein - homens e mulheres em fatos de trabalho azuis; o povo, na encenação de Deborah Warner - homens e mulheres em fatos de linho de cores naturais: a uniformização. O exército com as suas armaduras, bem entendido, pois os soldados usaram e usam uniforme no mundo inteiro e são, pela natureza da profissão que exercem, material de manipulação. *Contra isto* é difícil argumentar. Só que o facto de Stein se interessar justamente pelos dramas romanos, raramente levados à cena, que (também) glorificam a guerra (justa?!), mostra claramente a sua atitude. O teatro de Stein e de Warner tenta, com os mesmos meios, lutar contra a falta de orientação do público e dos governantes, com os mesmos meios que haviam utilizado os encenadores de finais dos anos vinte e dos anos trinta. Tenta - na Áustria, perante um público oriundo sobretudo da Alemanha reunificada, perante espectadores que sabem que a desigualdade económica torna o país tão dividido como dantes - estimular a unidade, resolver as contradições económicas por meio da arte. Ambos notam, pressentem, tal como outros realizadores também, que é hoje mais difícil do que nos anos setenta conquistar um público e mantê-lo interessado. Que é mais difícil assumir uma atitude. Falta o inimigo, falta o amigo, pois já não existe o modelo socialista. Num mundo que se tornou complexo e agressivo, em que cada um é apanhado de imprevisto por notícias e opiniões, em que os valores morais desaparecem a olhos vistos, em que os médias electrónicos confundem as pessoas, a tal ponto que deixam de conseguir distinguir entre a realidade e o simulacro, Stein e Warner esforçam-se por apresentar, outra vez, valores ao público. Valores pelos quais vale a pena – como povo – viver, lutar, morrer. Unidos seremos fortes! Unidos podemos actuar! Unidos podemos festejar!

O filme do congresso do partido mostrava como se festejam as festas. Stein e Warner querem, ambos, festejar também, juntamente com o público, uma festa, afinal o que celebram são espectáculos festivos. O seu ideal é, certamente, uma festa humanista; é certo que querem levar as pessoas a encontrar-se a si próprias através do teatro, dar-lhes coragem para a autodeterminação. Botho Strauß também não quer outra coisa com a peça reaccionária e anémica *Gleichgewicht* (*Equilíbrio*). Lutam com os recursos estéticos dos anos trinta, em vez de inventarem e de experimentarem novas formas de arte, nesta situação de crise social e artística.

Por trás deste retrocesso esconde-se uma arrogância enorme, perigosa. Quem tem esta opinião do povo, supõe-se superior a ele, quer formá-lo, dirigi-lo. Stein, que não é parco nem cuidadoso a manifestar a sua arrogância até mesmo em público, assume uma atitude como director teatral do Festival de Salzburgo, hasteia, por assim dizer, uma bandeira. Talvez ainda não seja a bandeira preta, branca e vermelha dos nazis, como supunha Claus Peymann, depois de ver a estreia da peça de Strauß, mas também não é a bandeira preta, vermelha e dourada da República Federal. É que Stein, o esquerdista, transformou-se, como tantos outros. A afirmação que o teatro como lugar de discussão política não lhe interessa é um subterfúgio. Pelo menos desde as críticas da ideologia, nos anos sessenta, todos sabemos que nada é mais ideológico do que a suposta ausência de ideologia. Neste caso, isto confirma-se: raramente houve espectáculos que fossem demonstrações tão claras de um pensamento político, como estes foram. "Sem dialéctica tornamo-nos, de um momento para o outro, mais estúpidos, mas não há outro remédio!", já tinha escrito Botho Strauß. Stein e Warner demonstram esta singeleza, com uma ingenuidade quase perigosa, levam à cena esta nova e já tão conhecida simplicidade de espírito. Quem se alegra, agora, com a fidelidade à obra só não reparou ainda - ou não quer reparar - que o novo caminho, trilhado em Salzburgo, leva de regresso a uma estética que apresenta traços nítidos de pré-fascismo; traz-nos de volta o teatro de proclamação e de manipulação.

Como é difícil ser homem

Dieter Giesing encena a estreia alemã da peça *Oleanna* de David Mamet, no *Akademietheater*, em Viena

"*It's upsetting to be a man in our society*". David Mamet está farto. Das discussões desgastantes acerca da correcção política, das questões disparatadas acerca da sexualidade, dos debates frustrados sobre os direitos das minorias, das quezílias sobre a expressão verbal adequada, com garantia de não ser discriminatória. Seja como for, para ele as feministas aguerridas são suspeitas. Há pouco, o dramaturgo colocou-se, com a sua observação, claramente do lado do pugilista, imiscuiu-se no processo de Mike Tyson. Isto aconteceu depois da estreia da peça *Oleanna*, em que Mamet também assume uma posição clara. Só por isso a peça foi um sucesso – e não devido à qualidade literária. As feministas protestaram que esta peça em três actos era demasiado militante, sectária, simplista. Alguns críticos deram-lhes razão.

Mamet mostra como uma estudante destrói um professor universitário. Este perde o prestígio, o lugar vitalício que já lhe fora prometido, o lar e, possivelmente, também a mulher. O que é que o homem fez?

Consolou uma estudante que viera ter com ele, desesperada, porque não entendia nada nas aulas. Só que, infelizmente, não pôs de parte a sua dominância *masculina*, intelectual, no decorrer da conversa, e isto foi-lhe fatal. Juntamente com um grupo, o grupo dela, Carol, assim se chama a estudante, apresenta queixa do professor John perante a comissão científica universitária. Acusa-o de "elitista", de não ter intuição em relação à ânsia de cultura e de saber dos estudantes. Naturalmente, as mãos que o Senhor Professor lhe pousara nos ombros tinham-se perdido por caminhos sexistas.

No segundo acto, o professor quer convencer Carol a retirar as acusações feitas. Mas como esta, entretanto protegida, apoiada e incentivada pelas companheiras de luta, não cede, antes pelo contrário, tem ainda intenção de levar John a tribunal por tentativa de violação, o homem perde o tino. No terceiro acto, bate-lhe e humilha-a, muito sexista. Ela reage quase descontraída. Tira da mala uma lista de livros, exige uma depuração do currículo, que deve também excluir as obras de John. Além disso, quer um pedido de desculpas em público, cujo texto já está redigido. John tem de se decidir.

Em Nova Iorque houve aplausos quando o professor bateu na estudante. O escândalo foi perfeito. Em Londres, os espectadores divertiram-se, pois estas questões eram-lhes estranhas, um problema americano. Em Viena, no *Akademietheater*, onde foi apresentada agora a estreia alemã, a coisa foi diferente: silêncio. O encenador Dieter Giesing conseguiu manter-se à margem. Não tomou partido por nenhuma das personagens, ou antes: criou um equilíbrio delicado entre antipatia e simpatia. Não gostamos muito nem dele nem dela. No final, quando os actores Susanne Lothar e Ulrich Mühe, cansados de lutar, olham fixamente em frente, sabemos que nenhum deles abandonará o escritório do professor (cenário: Wilfried Minks) como vencedor.

Na parede branca do fundo ainda está a fotografia radiante do jovem John, sentado à secretária. Diante dela outro homem, confuso, pálido, envelhecido. Nada lhe resta da arrogância descontraída com que dominara no primeiro acto. Bem humorado, atento, com o entusiasmo do erotismo pedagógico, estimulado pela ambição de transformar esta situação indigna numa cena capaz de impressionar a jovem Carol. Queria conquistá-la. Não só para a matéria das aulas, o estudo, o seu livro – não: (também) para si. Após as primeiras humilhações, é com esforço que se dá ares de intelectual. De fato de flanela cinzento, em vez das calças de ganga que usara anteriormente, fala do caso, dele e dela; explica banalidades com tanta importância, lentidão e circunstância como se estivesse a discorrer sobre os estóicos. Cada palavra, cada frase incompleta: uma demonstração de poder. Mas os dedos, que brincam nervosos, revelam o esforço que esta cena exige de John. No final, faltam-lhe as forças. Não consegue continuar a esconder as dúvidas, o medo da ruína. Até a voz o trai. Ulrich Mühe é fascinante. Observamo-lo até quando apenas escuta, quando reage com os movimentos mais ínfimos do corpo e as nuances da fala, um estremecer das sobrancelhas, um sorriso cansado, um endireitar agressivo do corpo, imediatamente disfarçado, um gaguejar.

Susanne Lothar começa como um pãozinho sem sal, mal-humorada, belicosa, insegura, e torna-se emancipada, segura, intelectual. Mostra, claramente, que o professor não avaliara devidamente esta Carol, logo de início. Não é tão insegura, destituída de sentido crítico e manipulável como ele pensa. Susanne Lothar também confia nos pequenos gestos. Concebe esta personagem de forma quase minimalista. De tal modo que cada amuo, cada olhar em direcção ao tecto, por cima da cabeça de Mühe; cada gesto com as mãos, por exemplo o punho furioso fechado entre as coxas, se torna na expressão dos seus sentimentos. Esta rapariguinha, de jeans pretos, casaquinho barato de tecido sintético e botas militares, só se mostra branda para poder subsistir durante o curso. Na realidade, ela é uma lutadora. Quem subestimar Carol tem-na como inimiga.

O sucesso da estreia da peça de Mamet, em Viena, fica-se a dever ao trabalho dos actores. O diálogo é relativamente fraco, o tema não tem cabimento na Europa. É evidente que Mamet pretende discutir, em *Oleanna*, o tema do poder e do abuso de poder; é evidente que ele quer chamar a atenção para o facto de termos perdido a capacidade de comunicar. Mas *Oleanna* não é uma confrontação com as sociedades ocidentais, no final deste século, é apenas uma reacção rápida, penetrante, as ocorrências da actualidade americana. Uma peça jornalística de consumo. Muito longe da peça *The Crucible* (*As Bruxas de Salém*), de Arthur Miller, que condensou a perseguição aos comunistas, do senador McCarthy, num discurso teatral sobre a tolerância e a liberdade de pensamento, sobre a histeria de massas e a cegueira política. Mamet é superficial. Enquanto que a obra de Miller é, ainda hoje, tão explosiva como na época em que foi escrita (é uma *Oleanna* melhor), possivelmente o diálogo de Mamet estará esquecido em breve, constituindo apenas um documento da época.

Na melhor das hipóteses, dará matéria para dois actores brilhantes como Susanne Lothar e Ulrich Mühe.

Os seus cadáveres ainda estão vivos

Jossi Wieler encena *Wolken. Heim* de Elfriede Jelinek, no teatro *Deutsches Schauspielhaus*, em Hamburgo

Isto é que se chama uma surpresa: *Wolken. Heim* (*Nuvens. Lar*) de Elfriede Jelinek, um texto que parece tão inadequado para o teatro como raramente acontece, revela-se como uma excelente base para um espectáculo maldoso, espirituoso, eivado de crítica social e, simultaneamente, de grande efeito teatral. Pode dizer-se que é quase um milagre, pelo menos, é algo de notável.

O caminho para a sala Maler do *Deutsches Schauspielhaus*, em Hamburgo, é sempre uma descida para a cave. Mas dantes encontrava-se aí um palco. Desta vez, damos connosco numa casamata. Anna Viebrock foi quem a construiu. Tal como os espectadores, também as seis actrizes descem uma escada íngreme que conduz a um espaço estranho, abandonado.

Reina uma luz crepuscular. Quatro secretárias grandes, maciças, com candeeiros e cinzeiros em cima, encontram-se distribuídas pelo palco. Em cada um dos cinzeiros arde um cigarro. Encostados a uma das paredes estão armários cinzentos junto à outra parede encontra-se um aparador.As seis actrizes – Marion Breckwoldt, Marlen Diekhoff, Gundi Ellert, Ulrike Grote, Ilse Ritter e Anne Weber - olham em volta, apalpam os móveis, remexem nas coisas. Encontram livros, cartas, armas, capacetes. Não, estas mulheres não são lémures. Os seus cadáveres estão vivos! Rapidamente, muito rapidamente, dão-se a conhecer. O seu aspecto corresponde ao modo como falam; e falam de acordo com o aspecto que têm. Os pés calçados com sapatos grosseiros, robustos; os corpos enfiados em vestidos escuros e fatos muito justos. Mulheres vigorosas. Mulheres alemãs. Antigas nazis? Ou outras de novo?

Apoderam-se do local do qual os seus homens fugiram. A luta findou, a batalha está terminada. Mais ainda: estas seis mulheres nem pensam em desistir. Muito menos agora, outra vez: "Precisamos de espaço! Precisamos de fama!" Querem sentir-se em casa aqui. Festejar: a Alemanha, os alemães, o que é alemão. Celebrar: a Alemanha, os alemães, o que é alemão. Discutir: a Alemanha, os alemães, o que é alemão.

Não era capaz de imaginar o monólogo de Jelinek sobre a Alemanha, a condição alemã, a essência do ser alemão, esta obra escrita em 1988, constituído por uma compilação de textos de Fichte, Hegel, Hölderlin, Kleist, Heidegger, de mistura com citações das cartas da RAF, as brigadas vermelhas, levado à cena, e a sê-lo, apenas como um espectáculo horrivelmente maneirista. Talvez como o monólogo de um homem incorrigível, que resmunga, se admira e refila. No fundo, a coisa parecia-me bem, por ser crítica em relação à essência do que é alemão, mas intragável. Apenas suportável como leitura ou talvez como recitação. (O que Bárbara Nüsse mostrou, de forma brilhante, num CD, já depois deste espectáculo em Hamburgo.) Mas Jossi Wieler demonstrou, e certamente não só a mim, que também há outras possibilidades.

Este espectáculo baseia-se numa ideia grandiosa. Esta ideia de Wieler e a sua concretização pelas actrizes – ou deveríamos antes optar pelo termo musical interpretação ?! – torna este espectáculo num acontecimento: a distribuição do texto pelas mulheres – as guardiãs da ordem – revela-se, apesar da interpretação convencional do encenador, como uma concepção excelente. As seis mulheres encontram-se numa assembleia fantasmagórica, uma evocação de fantasmas e espíritos. As sobreviventes, decerto viúvas, discutem acaloradamente neste local. Lá está ele – o ódio em relação a tudo o que é estrangeiro, o orgulho na identidade alemã. É assim que começa: nós somos nós; somos essencialmente; nós estamos dentro de nós; somos na nossa consciência. Seja como for – seja com Fichte ou Hegel ou Ulrike Meinhof – nós somos alemães. E como! As seis mulheres, a comer chocolates ao som da abertura do *Tristão* de Wagner, assemelham-se às valquírias no *Anel dos Nibelungos*. Como estas mulheres solitárias na diáspora obedecem ao *Führer*, como Wotan, o deus tipicamente germânico, só querem uma coisa: o fim. Porque já não podem arrastar os heróis mortos para *Walhall*; porque os tempos da adoração dos heróis já passaram e ainda não voltaram outra vez, celebram as suas exéquias neste local da memória. Sem defuntos. Com textos mortos.

Colocam flores em frente dos armários, cantam canções de resistência; celebram uma missa para os mortos e para os poucos sobreviventes que, segundo esperam, talvez ainda estejam dispostos a juntar-se-lhes. Manifestam-se também em representação dos cobardes que não se atrevem, e exaltam-se a si próprias e aos seus correligionários, num estado de embriaguês de poder.

Wolken. Heim. (Nuvens.Lar) - um pesadelo. Uma aula de história acerca do "povo ancestral". Poderia ter sido um espectáculo horroroso. Contudo, Jossi Wieler e as actrizes conseguiram o mais difícil. Representam com distanciamento irónico; mostram estas megeras vingativas e macabras e, ao mesmo tempo, troçam delas. Revelam a doença por trás da máscara de saúde. Isto é cómico e perspicaz. Quando Marion Breckwoldt, de pé no degrau, desata numa tirada patriótica, como se, com este apelo, tivesse de chamar finalmente à razão as moças lá em baixo na plateia; quando Gundi Ellert - nunca antes a vira tão presente, tão tensa, tão rigorosa - faz exercícios de ginástica, para não esquecer a educação física, no meio desta acrobacia de palavras e de ideias: nestas ocasiões ambas denunciam assim estas mulheres e, ao mesmo tempo, a mentalidade revelada na frase "Deutschland, Deutschland über alles" ("a Alemanha, a Alemanha acima de tudo").

Wieler encontra uma cronometria para esta ofensa de tiradas anti-alemãs de Elfriede Jelinek. Este espectáculo cativa através de um ritmo fascinante. Palavras, pausas, música, até o tropeçar, o caminhar, a ginástica, o cair: tudo se integra nesta composição de corpos e palavras. Depois, no auge da embriaguês, as velhas e novas moças da BDM, a juventude comunista, não têm mão em si. Nessa altura, cantam à tirolesa, tanto quanto as suas goelas alemãs podem. Nos intervalos entre as estrofes, Ilse Ritter dá ordens às mulheres, num tom de caserna: "Um, dois, três!" Exorta-as, incita-as. Não se trata de encontrar o tom certo, comum, decidido, trata-se da Alemanha: "*Deutschland!*" *hojotoho!*

Jamais esquecerei a excelente actuação de Ilse Ritter. Não pára de interromper as correligionárias, sempre com a mesma pergunta, que afinal não é pergunta nenhuma, antes é uma injúria que todas bem entendem. Sentada no braço do sofá, de pernas cruzadas, com o pé esquerdo a balouçar incessantemente, para baixo e para cima, um, dois, três, pergunta, pronuncia, astuta e maldosa, três palavras: "Mas os negros? Mas os negros! Mas os negros?!" (Hegel)

Raramente o esclarecimento que o teatro proporciona é mais divertido e, simultaneamente, mais amargo do que nesta encenação. O facto de Frank Baumbauer ter iniciado o seu mandato como director teatral, em Hamburgo, com este trabalho de Wieler é, afinal, também extraordinário. Manifestou – e não só com esta produção - que atribui importância aos textos contemporâneos; que quer, com a arte dramática, imiscuir-se na discussão política na Alemanha e que sabe o que não fará, certamente, bem ao país e ao mundo. Este elogio do director não influenciou, todavia, de modo algum, a escolha de *Wolken. Heim* (*Nuvens.Lar*), mas influenciou a escolha de Wieler como encenador!

A, e u, a! Filosofia e jurisprudência

Christoph Marthaler leva à cena *Faust* $\sqrt{1+2}$ de Goethe, no teatro *Deutsches Schauspielhaus*, em Hamburgo

O *Deutsches Schauspielhaus* tem outra vez um *Fausto* - e que *Fausto*! No Domingo de Páscoa de 1957 teve lugar a estreia da encenação de Gustav Gründgens. Desde então, todos os hamburgueses que assistiram ao espectáculo e os outros, que gostariam de o ter visto, se referem, entusiasticamente, a este acontecimento único. Nessa época, assim narra a lenda, ainda o universo teatral da cidade hanseática se encontrava em ordem, na era pós-Gründgens começou a derrocada. Por isso, nenhum dos seus sucessores jamais ousou uma encenação do *Fausto*. Frank Baumbauer é um homem ousado. Corre um risco calculado: as duas partes da tragédia em duas horas e meia, sem pausa, na encenação de Christoph Marthaler. Só com um contratempo: o texto é irreconhecível. Isto não agradou. Assobios, vaias, portas a bater já durante o espectáculo, protestos no final. Ao mesmo tempo, aplausos frenéticos, gritos de bravo. Não foi um escândalo, foi um acontecimento.

É difícil interpretar de novo *Fausto* na Alemanha. Já Goethe vaticinava: "... nos palcos alemães, cada um experimenta o que quer." Assim, já se viu de tudo: revista faustosa e poema universal (no dizer de Thomas Mann), *Fausto* o cabaret, *Fausto* o requiem, o *Fausto* da RDA e o *Fausto* desconstrutivista de Einar Schleef, em 1990. Schleef ajustou, por essa ocasião, contas com a RDA, mostrou os destroços do universo do Fausto, misturando, na sua decomposição, a dilaceração num *memento mori* de características muito alemãs.

Os meios a que Christoph Marthaler recorre são semelhantes. Também ele utiliza a música (e como!); também ele faz a coreografia dos movimentos; também ele não se interessa pela psicologia das personagens. Porém, ao invés de Schleef, o suíço ocupa-se apenas o indispensável com o lado alemão do *Fausto*. Marthaler conta outra história. Será que conta mesmo?

A iluminação da sala vai diminuindo, até restar apenas uma luz amarela mortiça. Um projector incide sobre a cortina vermelha. Vai começar. Metendo sorrateiramente os dedos pela frincha da cortina, um sujeito pálido esgueira-se para o proscénio. De gravata, fato cinzento, tez pardacenta. Lentamente, constrangido, pouco à vontade, como se tivesse vergonha de ser visto, das palavras e até mesmo da própria existência. Não, não recita o prólogo. Também não se trata nem do director teatral de Goethe, nem do autor teatral, nem do personagem divertido. É um pedido de desculpas.

Marthaler limitou-se a escolher algumas escassas frases do Prólogo no Teatro. As mais belas. Aquelas que descrevem o dilema - *Fausto* no *Deutsches Schauspielhaus*, 36 anos depois - com a maior justeza: "Dizei o que esperais desta nossa empresa... Embora não estejam habituados ao melhor, leram imenso...As massas só podem ser obrigadas pelas massas." As palavras custam a soltar-se da língua do actor, os braços pendem-lhe, as mãos estão crispadas. Mal ele desaparece, uma segunda desculpa esgueira-se pela frincha da cortina.As mesmas palavras, uma timidez semelhante, uma saída semelhante. A desculpa número três já tem o tom característico de Gründgens e o número quatro nem consegue terminar a fala, tal é o embaraço.A última personagem - do tipo de um representante de comida para gatos - vem já escondendo, assustada, a cara por detrás de uma pasta velha, preta, usada, como se receasse tomates, ovos, pragas.

Depois, não se abre a cortina. Sepp Bierbichler, grande, de ombros largos, forte, avança pelo proscénio, de charuto na mão e um saco de cimento debaixo do braço. Fausto, o empresário, à conquista de terreno. Segue-o Siggi Schwientek, baixo, magro, que parece estar sempre a precisar de uma engomadela. Curvado, sofredor, cansado, arrasta-se atrás de Fausto. Uma cauda curta, pendurada a abanar no traseiro. Muito decorativa, pois é vermelha e muito prática. Depois de um traque ruidoso, arde como um rastilho. Bierbichler agarra-o e acende com ele o havano. A seguir, os dois retiram-se.

A cortina abre-se, lentamente, sem ruído. Vê-se um compartimento alto, pintado de branco. Sala de aula, biblioteca, sala de autópsias – o cenário de Anna Viebrok evoca muitas associações, não é apenas a sala gótica, o escritório. Lá dentro, homens de bata branca, atarefados, examinam animais embalsamados, crânios; em cima, nas galerias, arquivistas esforçam-se por introduzir ordem em frente de paredes enormes, marcadas com letras. Três homens de fato preto tocam piano. Duma cama articulada, integrada na parede, quatro grão-mestres da ciência fazem saltar para a acção quatro Margaridas, em trajes verdes, típicos da Baviera. Fausto e o amigo da cauda – o pacto há muito esquecido – entram em cena, aos trambolhões, por uma porta giratória. O espectáculo pode começar.

Não se chama *Fausto*, mas sim *Goethes Faust* $\sqrt{1+2}$ (*O Fausto de Goethe* $\sqrt{1+2}$). É um sonho acerca do *Fausto*, um *Fausto* de sonho. Uma recordação. Aparentado com a encenação de Grüber no *Berliner Volksbühne*, por ocasião do 150° aniversário da morte de Goethe. Klaus Michael Grüber observara um homem falhado, com os olhos do velho Goethe. No final do século XX, Marthaler só vê falhados e falhanços. Um século desbaratado: guerras, Auschwitz, a arrogância da ciência e do progresso, a loucura dos homens e a inocência das mulheres, uma luxúria insensível (com um texto do Marquês de Sade) e uma cultura que encobre o que deveria debater.

Quando alguém se ergue do coro polifónico de Marthaler e quer explicar, esclarecer, é imediatamente derrubado, reduzido ao silêncio. Logo todos cantam: o coro dos caçadores de Weber, o *Tannhäuser* de Wagner - as canções da estrela da noite e do "*Steuermann, laß die Wacht*" ("Timoneiro, esquece a vigia"), uma cançoneta conciliante, com uma letra idiota: "Estamos todos juntos, tão alegres e gostamos tanto uns dos outros", o *Ave verum* de Mozart ou a eterna canção dos anos trinta "*Ganz leise singt die Nacht ihr Lied*" ("A noite canta em surdina a sua canção"), maravilhosamente interpretada, em ritmo de embalar, pelas quatro Margaridas.

A cultura (portanto também o *Fausto* de Goethe) já só é uma citação, recordação de tagarelas cansados, esgotados, a quem não ocorre nada de novo. Perderam quase tudo: a individualidade - Marthaler distribui os textos, indiscriminadamente, pelos actores e grupos, sem levar em consideração o sexo, a lógica, a compreensão, o presente e o futuro. Restam-lhes apenas os sons e as letras que, nos momentos mais lúcidos destes lémures, se condensam sob a forma de melodias e frases, cantos e textos antigos. O Fausto, representado por Bierbichler, começa apenas gaguejando as vogais a, e, u, a, i , o, o, o, ie, u, do monólogo inicial, antes de encontrar, lentamente, em surdina, as consoantes, acabando por encontrar finalmente as palavras "cão" e "viver mais tempo", até "o resultado da magia". Quando berra: "Eu, imagem da divindade", não passa de uma piada de mau gosto. De muito mau gosto.

Enquanto Bierbichler está agachado no chão, como um saco molhado, (sem nada a haver com o texto da canção "todos juntos, tão alegres"!), enquanto olha fixamente em frente, a cabeça vazia, só, sem ninguém que lhe preste atenção, pois nem mesmo Schwientek o acompanhou até casa, o Deus de Marthaler ainda goza de um certo prestígio. Acima de tudo: é móvel. A intervalos de tempo regulares, desce no elevador. Ouvimo-lo descer, zunindo, vemos a luz por trás das portas e também notamos que barafusta. Mudos, curiosos, em fila indiana, os homens, lá em baixo, olham para cima. Mostrar-se-á? Ou é só um truque programado para que a miséria possa prolongar-se infinitamente na terra?

O *Fausto* de Marthaler é um monte de ruínas do texto e uma obra de arte cénica. O caos tem forma. O realizador consegue, com um elenco brilhante (entre o qual se destacam, sem se exibir, Inka Friedrich, Ueli Jäggi e Ulrich Tukur), introduzir uma ordem esclarecedora na maior das confusões. O músico Marthaler compõe fugas com os corpos, corais de palavras, um oratório do século XX com motivos do *Fausto*. Nada falta, pois em volta da frase-chave, "só vejo como os homens se atormentam", Marthaler agrupou tudo o que este drama contém. *√1+2* reduz a grandeza incomensurável às ideias básicas. É certo que a tragédia é assim reduzida, mas com proveito. O trabalho de Marthaler exige dos espectadores um recordar inquiridor, novos pontos de vista. Agora, aqui, outra vez em Hamburgo.

Mas, nisto têm razão os espectadores indignados, Marthaler negou-lhes o *Fausto*. Não quer contá-lo, quer dissecá-lo. Sobre esta dissecação pode-se discutir, como também se pode discutir se é legítimo retirar do respectivo contexto tudo o que Goethe "deitou lá para dentro". Para aqueles a quem o procedimento de Marthaler parece demasiado brutal, demasiado desrespeitoso, mesmo um delito, recordamos um dos primeiros intérpretes de Goethe. Dois anos depois da morte do poeta, o Dr. F. Deycks publicava em Coblença, na editora Bädeker, uma obra com o título *Betrachtungen über Sinn und Zusammenhang der Tragödie* (*Considerações acerca do sentido e do contexto da tragédia*) e advertia: "Um enigma convida, incessantemente, à sua solução e esta cada um procura à sua maneira, conforme o seu ponto de vista humano e moral. Que ninguém se admire de deparar com as ideias mais divergentes neste campo. Assim, a cadeia sublime dos Alpes se ergue diferente aos olhos do caminhante, conforme vem do Sul ou do Norte, enquanto que a sua força e a sua essência se mantêm inabaláveis há séculos."

Marthaler, o suíço, interpreta Goethe, o homem de Frankfurt, e isto em Hamburgo. Tinha de acontecer. Lá por isso este *Fausto*, que sofreu tratos de polé, não é uma desgraça. É antes um pequeno milagre.

Uma festa para Paris, para a França e para a Europa

O celebrado *Festival d'Automne* continua a apostar nas co-produções: será isto um exemplo a seguir na Alemanha?

"Bem sei", diz Marie Collin, responsável pelo programa de teatro declamado no festival, "as co-produções não são muito apreciadas na Alemanha. Mas penso que terão de se habituar". Sem estas co-produções nada funcionaria em Paris: agora até 15 teatros franceses vêm em auxílio dos alemães, contribuem com quantias nada insignificantes para a produção teatral da peça de Peter Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (*Na hora em que não sabíamos nada um do outro*), na encenação de Luc Bondy, com figurinos de Gilles Aillaud. Também este ano todos os espectáculos são projectos financiados em comum. Isto não tem apenas a vantagem de cada um dos teatros participantes poupar, os espectáculos também não são apresentados no local de origem. Vão em digressão pela França, por vezes pela Europa. "Na Alemanha só há um festival a sério, o Encontro de Teatro em Berlim", observa Marie Collin, "*Theater der Welt*, o Teatro do Mundo tem lugar muito raramente. Porque é que todas as produções importantes, por exemplo, de Peter Zadek, ficam apenas numa cidade? É absurdo!"

Marie Collin tem razão. Enquanto uma digressão do *Burgtheater* custar entre 350.000 marcos e um milhão por dia, as digressões e até mesmo as permutas de produções são muito difíceis de viabilizar. O *Festival d'Automne* conhece estes problemas e as enormes exigências daí decorrentes. Há muito que Marie Collin se esforça por trazer a Paris a encenação que Peter Zadek fez de *Ivanov*, em Viena. Falhou sempre por causa do financiamento. É mais fácil negociar e discutir os preços com o *Hebbel-Theater*, o mais importante co-produtor dos franceses, e também com o *Berliner Schaubühne*. Os produtores de teatro franceses são muito mais contemporizadores e raramente têm exigências descomedidas. O festival só sobrevive graças a esta colaboração.

Falta ao programa deste ano uma linha de orientação, um conceito; Marie Collin sabe-o, só que, desta vez, a sua intenção era apresentar descobertas francesas. Isto é, sem incidência sobre um autor (como foi Beckett, há anos), sobre uma cultura (como outrora o Japão), antes diversidade. Isto também é uma espécie de compasso de espera, antes dos grandes projectos planeados para os anos futuros: em 1994, o festival será dedicado a Kafka (com a participação de George Tabori, entre outros); em 1995, a Jean Genet (com *O Balcão* na encenação de Robert Wilson e *Splendid's* na de Klaus Michael Grüber).

Jean-Pierre Vincent apresentou, pois, no *Théatre Rond-Point*, o *Woyzeck* de Büchner, com Daniel Auteuil, o querido do público, no papel principal. Esta encenação é muito convencional, muito perfeitinha e um pouco desenxabida. É certo que agrada ao novo *directeur du théatre*, Jacques Baillon, que assumiu, por estes dias, a responsabilidade por todos os teatros franceses. A maior partes dos realizadores já começou a fazer campanha contra ele; Marie Collin concede-lhe um período de tolerância: "Ainda nem sequer se sentou na cadeira. É certo que é conservador e decerto não conhece as mais recentes correntes do teatro francês, quanto mais as do teatro europeu, mas temos de aguardar."

O trabalho de Vincent é conservador. Não se deveria perder tempo com ele se não fosse o cenário de Lucio Fanti. Um cenário que torna impossíveis encenações fortes, pois é uma obra de arte em si, um ambiente que não necessita de pessoas a falar. Frente ao proscénio, uma superfície de juncos à maneira do pintor Günther Uecker, imersa numa luz dourada, faz reluzir o semi-círculo do teatro à luz de numerosas estrelinhas. Por trás, um espaço fundo, de pé-direito pouco alto, delimitado por paredes de madeira que se abrem, correm, se agrupam, gerando novas formas; coberto de um tecto inclinado, triangular, que pode descer ou subir. Abre-se como um calendário de advento. A seguir, das portinhas, das luas em foice, dos sóis redondos, irradia o azul da noite ou o calor cintilante. Esta criação é maravilhosa, mas concentra as atenções, faz com que nos dispersemos de Woyzeck, de Marie e das outras personagens.

Marc François pretende exactamente o contrário. Constitui uma excepção entre os jovens realizadores, na Alemanha e na França. Um espectáculo sem música! Uma *soirée* de quase três horas, sem pausa. Uma encenação baseada numa curta novela de Hamsun (*Escravos* *do Amor*) e que experimenta com outros textos. François, que de certeza não conhece os trabalhos de Christoph Marthaler, coloca os actores numa tasca, como Marthaler costumava fazer. Aqui se encontram homens e mulheres. Comem, bebem, discutem e namoram. Procuram a proximidade e erguem muros, para se protegerem dos ataques (por vezes trata-se apenas de perguntas). François cria uma atmosfera assustadoramente quotidiana, num mundo perfeitamente artificial, evocado pela luz e pela linguagem. Marc François é arrojado. Talvez demais. Pois as histórias que conta não são novas; por isso, o espectador precisa de ter muita paciência para as personagens a quem o realizador atribui um passado individual próprio. O facto de François poder apresentar este trabalho neste festival de renome deve-se ao mérito de Marie Collin e à sua orientação. Afinal, sempre há uma linha de orientação! Ela detesta as produções alemãs de Frank Castorf (e dos respectivos epígonos). "Não se pode ver sempre os actores de punho erguido, gritando: >Cuidado, vem aí o fascismo!<, para se compreender algo acerca da nossa sociedade." Tipos como estes de Marc François vadiam à noite pelas tascas dos bairros mal afamados de Paris. Falam, têm alucinações sobre uma vida diferente, mas são personagens abandonadas, perdidas, isoladas, como os escravos de amor de Hamsun e todos os outros expatriados que se reúnem no palco do *Théatre de Gennevilliers*.

Expatriado também o *Tatoo Theater* de Sarajevo. O autor, realizador e cenógrafo Mladen Materic é sérvio.

Em Maio de 1992 abandonou Sarajevo a caminho de Belgrado, acompanhado da mulher e dos dois filhos. Daí fugiu, juntamente com a família, para Toulouse onde já havia trabalhado no *Théatre Garonne*. Foi recebido de braços abertos, arranjaram-lhe casa, escola para os filhos e autorização de trabalho. Encarregaram Materic de realizar uma nova produção, financiada pelo teatro de Toulouse, por um teatro de Marselha, pelo *Festival d' Automne* e pela fundação *Art & Société*. "A única hipótese de auxiliar este indivíduo é dar-lhe trabalho e lugar para viver", diz Marie Collin. Esta encenação - um espectáculo mudo, como a peça *Stunde* (*Hora*) de Handke - foi incluída no programa não porque o tema e a estética de Materic fossem importantes para a organizadora do festival, mas porque ela queria ajudar. O facto de *Le Jour de Fête* (*O dia de festa*), apesar disso, ter sido um êxito só pode alegrar Marie Collin. Materic e os actores, todos da sua antiga companhia de teatro, mostram como as famílias e as amizades são abaladas e destruídas pelos acontecimentos políticos; mostram como se geram a desconfiança, o ódio, a guerra. No final, duas viúvas estão junto à campa dos maridos. Os lobos - actores com máscaras de animais, de cor cinzenta - ganharam. E tudo está perdido.

A maior parte dos críticos estrangeiros veio assistir a este espectáculo. É que o *Orlando* de Wilson (com Isabelle Huppert), a produção antiquíssima de *Le Baruffe Chiozotte* (*Escândalo em Chioggia*), de Goldoni, na encenação de Giorgio Strehler, *Os Persas* de Peter

Sellars e também a *Hip Hop Waltz of Eurydice* (*A valsa hip hop de Euridice*) e *The Law of Remains* (*A lei dos restos*) de Reza Abdoh já tinham ido à cena noutros sítios. Só que, provavelmente, em parte alguma foram tão aclamados como em Paris. Os franceses admiram os actores e têm gosto pelas ousadias. *The Law of Remains*, de Abdoh, um espectáculo cru de sexo e crime acerca do assassino Jeffrey Dahmer, não foi só aplaudido freneticamente pelos espectadores. Também os críticos franceses reconheceram a força que esta mistura de *kistsch* e forma, tipicamente americana, encerra. Naturalmente que o trabalho de Abdoh é ecléctico, naturalmente reconhecemos nele a influência de Pina Bausch, Tadeusz Kantor e *The Wooster Group*. Não obstante, este *show* malévolo, agressivo, obsceno, - em que o mundo é um inferno negro e o céu uma instituição psiquiátrica fechada, branca, onde Madame Deus exerce as funções de guarda - é uma tentativa de tomar uma atitude na América. Num país que, marcado pela violência nas ruas e nos meios de comunicação, fixa, excitado, as formas estilísticas da *political correctness*.

"Não fazemos um festival para a crítica", replica Marie Collin quando lhe são dirigidos reparos acerca destes espectáculos já conhecidos. Apesar disso, é um pouco triste que a imprensa alemã "menospreze" este acontecimento cultural, onde também há novidades a descobrir, preferindo peregrinar para ver Ariane Mnouchkine, cujo êxito nalguns jornais sérios alemães é "uma autêntica loucura".

Marie Collin tem razão. O desprezo pelo teatro francês contemporâneo – à excepção de Mnouchkine e Chéreau – é, de facto, um problema. É fraco consolo para os realizadores de teatro franceses o facto dos críticos alemães, de um modo geral, se interessarem apenas pelo teatro alemão e a maioria dos realizadores alemães pelo tema da Alemanha. Seja qual for o seu motivo, esta ignorância demonstra que a maioria dos intelectuais alemães, dos directores de teatro, dos encenadores e dos críticos manifesta pouca curiosidade pelo que os outros fazem. A Alemanha constitui, para eles, o umbigo do mundo cultural. Quanto tempo ainda terá de passar, até que ponto a situação terá que se deteriorar, para que compreendam que esta atitude é arrogante, esta visão do mundo é limitada e este narcisismo é prejudicial? Quando se interessará o público alemão pelos acontecimentos culturais dos países estrangeiros, do mesmo modo que os franceses se interessam pela literatura alemã, pelo teatro alemão? Em Paris, o tradutor Heinz Schwarzinger conseguiu, pela sétima vez, incluir no programa do festival uma semana do teatro austríaco, com sessões de leitura de autores e actores, que foi muito frequentada. Um festival do mesmo tipo em Hamburgo, Munique ou Berlim estaria condenado ao fracasso. *Deutschland, Deutschland über alles*. A Alemanha acima de tudo. Por favor, quando é que acabamos (outra vez) com isto, pelo menos a nível cultural?

Papageno mete golos

Luc Bondy leva à cena *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* de Peter Handke, no *Berliner Schaubühne*

A surpresa não foi pequena. Numa encenação assim nunca tínhamos visto à peça *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (*Na hora em que não sabíamos nada um do outro*), de Peter Handke, este espectáculo mudo na praça pública, este ir e vir de homens e mulheres, de personagens míticas e bíblicas; esta confusão organizada e estilizada de forma altamente patética. Nem Claus Peymann que, em 1992, em Viena, levou à cena a estreia das instruções cénicas literárias de Peter Handke, nem Jürgen Gosch cuja encenação da estreia alemã, um ano mais tarde em Bochum, resultou, para grande surpresa, bastante animada. Peymann respeitou fielmente todos os pormenores fixados por Handke, encenou as 13 cenas, separadas por pausas, de acordo com a lentidão característica de Handke; Gosch apostou na rapidez e no humor. Pôs de parte a luminosa Toscana à qual Peymann também prestara homenagem e transpôs a acção, as observações subtis, um pouco maneiristas do poeta, para o ambiente mais soturno da região industrial do Ruhr. Do grande final patético de Handke, a cena *kitsch* de morte e devir, com Moisés e a criancinha, só restou um esboço irónico. Ainda bem que assim foi. A encenação de Peymann durou duas horas, a de Gosch hora e meia. Luc Bondy precisou de cem minutos. Porém, só no que respeita à duração é que a esta encenação ocupa um lugar entre as duas produções referidas. A encenação de Bondy afasta-se muito de ambas.

Gilles Aillaud construiu, no palco amplo, uma praça, de uma beleza de sonho, que não evoca apenas a Itália. Embora o céu pintado brilhe, ao fundo do palco, com o reflexo quente do sul; embora a casa branca, chã, de entrada sem porta, se pudesse situar em qualquer aldeia italiana e, por trás, o mar (também pintado) não se assemelhe ao Mar do Norte, frio e encapelado, o automóvel coberto com uma capota de pano, um Citroën Diane, evoca a França; o buraco das obras cuidadosamente assinalado por fitas às riscas vermelhas e brancas evoca a Alemanha. Noutros países há menos receio dos acidentes e dos pedidos de indemnização. O majestoso cão cinzento de um templo egípcio, sobre uma coluna de vidro acrílico, indica o caminho para o museu, para a arte. Uma cortina de gaze clara desliza, da esquerda para a direita, ao longo do palco, uma rajada de vento leva-a. Aí estão eles os "pares e transeuntes" de Bondy, a evocar a peça de Botho Strauß *Paare, Passanten* (*Pares, transeuntes*).

Logo esta primeira cena torna claro que Luc Bondy não se quer manter completamente mudo. As personagens gesticulando e saltando, jogando ao boxe com sombras, dirigindo orquestras imaginárias, aos pulos e aos saltos, permanecem em cena mais tempo do que

Handke o desejaria. Cultivam os seus pequenos truques, cantam e sussurram. Dançam. Um sopro de ar, a cortina, a cena seguinte. Quanto mais o espectáculo se prolonga, maior é a liberdade com que Bondy dá largas à sua fantasia. O texto serve-lhe, acima de tudo, de inspiração.

Reconhecemos as personagens de patins e *skateboard* de Handke, tal como Papageno e o filho pródigo, os alpinistas alemães e o gato das botas, os *flaneurs* e os corredores, as mulheres de negócios, os administradores e a tripulação da *Lufthansa*. Mas, Bondy encena mais do que isto, mais do que as descrições minuciosas de Handke oferecem, (e deixa de parte outras coisas, como por exemplo o grupo de japoneses, cuja caracterização barata consiste no facto de apenas saberem tirar fotografias), isto é: o patinador não se limita a atravessar, velozmente, o palco. Hans Diehl executa circunvoluções elegantes, sorri, vaidoso e confiante, para o público; depois, que extraordinário!, passa a mão pelo cabelo. Vejam: sou o melhor! Handke quer um avião em cena, Bondy apresenta o ruído de um helicóptero e um soldado que, após um salto bem sucedido, acena, grato, para cima. A personagem do *skateboard* não dá voltas em torno de "algo imaginário", anda em roda da estátua do cão, com uma tremenda facilidade. De repente, a estátua move-se juntamente com a coluna e rola atrás do atrevido. O rapaz fica estupefacto.

Papageno espreita pelo tejadilho corrediço do automóvel. Mais tarde, saem dele cinco raparigas, aos risinhos, a caminho do próximo *rendez-vous*. O automóvel de brinquedo telecomandado não tem de atravessar isolada e rapidamente o palco. Bondy comanda-o habilmente: persegue uma jovem bonita, descreve-lhe curvas por entre as pernas. O local das obras é ninho de amor, armadilha e sepultura. A curta cena da tropa do circo é um quadro vivo de Picasso, com cão: *Os Saltimbancos*. A marcha de Radetzky soa ao mesmo tempo que, escondida por um chapéu de sol cor-de-laranja vivo, uma família vestida à tirolesa entra em cena, envergonhada, e fica muito surpreendida com o lugar onde se encontra: "Oh, oh, oh!", admiram-se. Moisés arrasta consigo as tábuas da lei, vai buscar a Bíblia ao porta-bagagens do automóvel e basta! Um jogador de basquetebol desastrado desiste, após algumas tentativas de atirar a bola para o cesto, enfia umas coisas redondas para dentro da camisola, trepa pelo mastro acima e já o macaco trepador consegue meter um golo atrás do outro. Bondy consegue até incluir neste universo teatral de conto de fadas o próprio Senhor Handke. Um actor, maquilhado, penteado, vestido como o mestre, passeia-se, lendo, pelo palco. Imerso em pensamentos. Num ápice, já está: três corredores grosseirões atiram-no ao chão.

O mundo de Bondy é maior, mais colorido, mais divertido do que o de Handke - e mais perigoso, mais vil. Até há guerra no palco. Os soldados de Handke "precipitam-se na praça", em Berlim, saem de escantilhão pela porta da casa, em fuga, precipitam-se na luta, a sério. Tudo o que era solene, que o poeta descrevera, que

Peymann conservara, que já Gosch recusara, desapareceu desta encenação. É irónica, de uma leveza muito francesa de comédia. Se quiséssemos descrever este espectáculo, cena por cena, deparar-nos-íamos com um texto diferente do que o que Handke escreveu na sua peça silenciosa. Um texto que também incluiria palavras e notas, pois não prescinde da música. Bondy assemelha-se a Papageno. Tem que se lhe tapar a boca para ele se calar.

Uma noite divertida e cara também. As centenas de figurinos que Susanne Raschig mandou talhar para os 33 actores são luxuosos, mesmo quando são feios. Por vezes, também foi uma noite fascinante: os actores – além dos membros da *Schaubühne* (Andrea Clausen, Tina Engel, Dörte Lyssewski, Werner Rehm e Peter Simonischek), artistas franceses e americanos – dominam o andamento de Bondy, o ritmo de Bondy, a ironia de Bondy. Muitas vezes despertaram a nossa curiosidade para estas personagens, simultaneamente vítimas, criminosas e colaboracionistas. Conseguem prender a atenção quase para cada gesto, cada olhar. Imaginamos algo misterioso por detrás dos movimentos. Cada movimento poderia ser o princípio de uma *wonderful friendship*, uma amizade maravilhosa, ou o início de uma luta. Uma noite agradável. Talvez até uma noite que nos tenha aberto os olhos, como uma escola que ensina a ver e a decifrar os sinais do corpo.

As reservas em relação a este texto mantêm-se. Não é impossível levá-lo à cena, como Handke supõe. (Muito menos quando um director teatral como Bondy lhe instila a sua própria fantasia, se lhe opõe e não hesita em despojá-lo do que considera desnecessário.) Mas é um texto superfluamente luxuoso. Sem dúvida esta co-produção entre o teatro *Schaubühne* e o *Festival d'Automne* será, provavelmente, tão aplaudida em Paris como foi em Berlim. Pois é possível escutar, com admiração, o silêncio e acompanhar as fantasias de Bondy. Handke, que pretendeu com este texto criar uma coreografia para o teatro, teve imensa sorte com este realizador, precisamente porque ele se afastou tanto do original. A explicação é simples: Luc Bondy é melhor coreógrafo.

O mundo às avessas de Jean Genet – um sonho

Klaus Michael Grüber leva à cena a peça *Splendid's* de Jean Genet, no teatro *Berliner Schaubühne*

Um dia, no estúdio de Alberto Giacometti, Jean Genet encontrou debaixo da mesa, por acaso, uma das mais belas esculturas do amigo. "Se for realmente boa, surgirá um dia, mesmo que eu a esconda", explicou Giacometti à visita surpreendida. Esta anedota, narrada em *L'Atelier d'Alberto Giacometti* (*O estúdio de Alberto Giacometti*), de Genet, é referida por Albert Dichy no prefácio da edição francesa da peça *Splendid' s*, a peça póstuma em dois actos, que Jean Genet escreveu em 1948 e que foi publicada pela *L'Arbalète* em 1993. É evidente que Dichy, o biógrafo de Genet, considera esta peça uma preciosidade semelhante.

É certo que esta obra merece ser publicada e levada à cena. De início, devia ter sido publicada em 1949, no número 14 da revista *L'Arbalète*, mas essa edição nunca chegou a sair. Mais tarde, a ideia da publicação não agradou ao autor, embora *Splendid's* tivesse muitos admiradores, entre os quais se contavam Sartre. O receio de Genet é tão compreensível como o elogio de Sartre: *Haute Surveillance*, *Les Bonnes*, *Le Balcon* (*Alta vigilância*, *As criadas*, *A varanda*) são os melhores textos, porque neles a artificialidade do teatro é aproveitada para uma dramaturgia que estiliza o mundo burguês e o meio criminoso, sob a forma de rituais de fala. Mas tudo o que apreciamos nestes dramas também já existe em *Splendid' s*: *travesti*, traição e, sobretudo, o panegírico dos párias. Além disso, estes dois curtos actos são mais humorísticos e irónicos do que as obras posteriores.

Há, pois, razões (suficientes) para arriscar a estreia. Esta não teve lugar em França, mas em Berlim, no teatro *Schaubühne*. Portanto numa tradução alemã de Peter Handke. Salvo raras excepções, este manteve-se fiel ao original. Todavia, por que motivo os gatunos alemães têm de saber falar inglês, só Handke sabe. Outras alterações têm a sua explicação na encenação. Por exemplo: enquanto que, no texto de Genet, o locutor vai lendo frases formuladas na linguagem característica dos noticiários, Libgart Schwarz pronuncia, a toda a pressa, frases extremamente curtas, quase incompreensíveis. Os últimos vestígios de realismo perdem-se. É exactamente isto que Klaus Michael Grüber quer. Vai ainda mais longe do que Peter Handke, mais longe do que Genet. Enquanto o autor tentou ultrapassar a peça policial, trilhar a via do *travesti*, o encenador pretende condensar num sonho, num pesadelo, as últimas horas de um bando de gatunos, encurralados num hotel de luxo, à espera do ataque da polícia, da morte, da prisão.

A cortina de gaze violeta abre-se. Ficamos admirados! Tudo é grande demais. O lustre que desce sobre o espaço semicircular; as flores do papel das paredes, vermelhas, brancas e amarelas, que parecem margaridas; o rádio iluminado de verde berrante, redondo, embutido na parede; o tabuleiro no chão e as cafeteiras, as chávenas, a garrafa gigante de *Veuve Cliquot*. Só a estátua do discóbolo e o vaso de vidro com o peixinho muito vivo têm as dimensões habituais. Também a estátua de Nossa Senhora, que parece estar colada à parede do lado direito, – branca e pálida, envolta num manto e num véu, com uma vela na mão – que sai demasiado pequena a Eduardo Arroyo. Assim são deformados os espaços nos nossos sonhos. As personagens entram e saem dos nossos pesadelos, tal como aqui. Os actores dançam, passeiam-se, parodiam. Vemo-los, mas não ouvimos os seus passos sobre o tapete vermelho. Só os escutamos falar. Falam? Ou será que cantam?

Sete ladrões, talvez sete assassinos – o bando Rafale – e um polícia que se refugiou voluntariamente com eles, no sétimo andar do hotel de luxo *Splendid's*, aguardam o fim: o assalto ao seu último bastião. Homens de fraque, cavalheiros, e o chui, em uniforme de parada, festejam a derrocada, a traição. Alguns deles não estão maquilhados. Jean, o cabecilha - Genet pôs aqui, pela primeira vez, o seu próprio nome a uma das personagens - e Scott, o cérebro frio, inteligente, do bando, têm o queixo branco às riscas pretas; Pierrot, quase louco com a morte do irmão, apresenta uma ferida: o lado esquerdo da cara branco, a boca pintada de vermelho cor de sangue, vagueia pelo quarto. Fala aos companheiros, mas já não dialoga com eles. Em busca do outro, do irmão amado, perde-se e encontra-o. Ulrich Matthes oscila entre o medo e a felicidade. Radiante, este Pierrot leva a cabo gestos, passos, olhares, que se assemelham aos da morte. Com esta metamorfose assusta os outros. Pierrot ultrapassa a fronteira entre a vida e a morte. De repente, todos vêem nele o irmão que revive. Matthes celebra esta abnegação, que é um acto de amor, com a maior graciosidade, com uma beleza surpreendente. Está só entre solitários.

Este bando nunca foi uma comunidade. O que os manteve unidos e os une, até ao último momento, é a distância e o respeito, um respeito muito burguês, e uma delicadeza distinta. Ei-lo aqui: o mundo às avessas de Genet. O criminoso como o verdadeiro cavalheiro. Já Genet pretendia que não houvesse qualquer contacto entre eles e Grüber respeita esta vontade. O facto destes sete homens também estarem ligados uns aos outros pelo desejo, o apetite sexual e a lascívia, só é revelado por poucas frases, por vezes através de olhares. Mas, no fundo, todos eles mantêm solilóquios, estilizam-se a si mesmos e às suas vidas, pela última vez, sozinhos consigo próprios.

Bravo, o grandalhão magro, pálido, que se acusa de ter assassinado a jovem rica no hotel, não quer prescindir do tom elevado. Wolfgang Michael – cabecilha, demónio, Deus –, fala como se tivesse de convencer uma multidão. As consoantes explodem, as vogais enchem-se e arredondam-se com o seu próprio eco. No entanto, muito raramente, Bravo é acometido de medo e vergonha. Quando fala do fim ou da intimidade que nunca existiu entre ele o os que desejou, este sujeito treme como varas verdes; nessas alturas gagueja; as palavras perdem os coturnos com que ele se elevara acima dos outros. Jean, a quem chamam Johnny, perdeu, há muito, o contacto com os outros. Insiste em continuar a ser o chefe, mas um sonhador não pode dar ordens. É desapossado do poder e sacrificado. Mas esta abnegação também é um encontro consigo próprio. De fato de baile branco, com um véu de noiva sobre o rosto, surge perante os traidores. Representa o papel da jovem assassinada, para apaziguar, para enganar os polícias e a multidão, embasbacada, na praça em frente do hotel. Jean torna-se no que sempre quisera ser: uma mulher. Sylvester Groth sobe os três degraus que dão para a varanda, como Maria Stuart sobe para o patíbulo, enquanto no rádio soa o Agnus Dei de Mozart. Jean transforma-se na redentora, em Nossa Senhora. Não salva os outros, redime-se a si mesmo. O acto cometido pelo polícia, ao assassiná-lo, assassiná-la, é uma ressurreição saudosamente sonhada. Desejos semelhantes de morrer em grandeza e em beleza, fortes e livres, também os outros sentem: Bob (Sven Walser), o sonhador trapaceiro, Rafale (Cornelius Obonya) e o belo e atrevido Riton (Ben Becker). Só Scott, representado por Peter Simonischek, se mantém meditativo; realista em relação à situação em que se encontram. Só há um que avaliou mal: o chui no uniforme de gala.

Com esta personagem, Genet consegue um golpe extraordinário e Grüber um resumo maldoso e certeiro: o chui é um gordinho estúpido. Um instrumento cobarde da burguesia. Ele, que se juntou ao bando Rafale, que atirou sobre os colegas enquanto estes, lá em baixo, receavam pela sua vida; ele, que queria ser finalmente livre, em vez de ser simplesmente utilizado como escravo da classe dominante; ele, que acariciara ternamente Johnny, a jovem, satisfazendo desejos até aí ocultos: ele é quem, no momento decisivo, se passa, de novo, para o lado do poder estatal.

"Mãos ao ar!", grita Thomas Thieme. O velhacote, que há pouco ainda grasnara a canção "Santa Lucia", em voz de fístula, transforma-se, em segundos, num verdadeiro homem. A dupla traição - o prazer máximo - tornou-o corajoso e cobarde ao mesmo tempo.

Talvez a peça de Genet pudesse ser encenada por outro realizador como uma farsa, gritante, esquisita, assustadora; afinal de contas, funciona como uma opereta policial, em que as personagens têm nomes de cinema. Mas será difícil, com uma ideia deste tipo, diferente, obter a clareza de Grüber, a beleza que Grüber conseguiu. A dança macabra que ele encenou, sob a luz quente e a escuridão fria da iluminação, da autoria de Konrad Lindenberg, foi muito propícia a esta obra de Genet. Ao retirar-lhe toda a realidade e transformar os oito sequestrados em metáforas dos anseios e medos da burguesia, o realizador não só descobriu a poesia de Genet como também deu uma resposta à questão de justificar a encenação de *Splendid's*, nos dias de hoje. As visões de Genet e de Grüber acerca da liberdade, da cobardia, da decência e da traição são a matéria dos nossos sonhos, contanto que não nos tenhamos ainda proibido sonhá-los. Mas mesmo assim: alguma vez eles surgirão.

A janela aberta ou: Agora!

Um retrato do realizador Simon McBurneye do *Théatre de Complicité*

Tarde, mas não demasiado tarde, descobrimo-lo: Simon McBurney. No festival *Theater der Welt* (Teatro do Mundo), no ano passado em Munique, foi muito aplaudido. A adaptação que encenou de *Sklepy Cynamonowe* (As *lojas de canela*) de Bruno Schulz, sob o título *Street of Crocodiles* (*A rua dos crocodilos*) foi, a par de *L' homme qui* (*o Homem que*) de Peter Brook e *John Gabriel Borkman* de Luc Bondy, um dos pontos altos deste festival de teatro. Faz algumas semanas, McBurney – actor, realizador e, simultaneamente, director artístico do "*Théatre de Complicité*" (Teatro da Cumplicidade) – apresentou a sua nova produção: *The Three Lives of Lucie Cabrol* (*As três vidas de Lucie Cabrol*), segundo o romance homónimo de John Berger, e as críticas inglesas foram altamente elogiosas. Quem é Simon McBurney? Donde vem? Onde quer chegar?

Ao Norte de Londres, na estação do metropolitano de Halloway Road, numas águas-furtadas de dois pisos, é onde trabalha e ensaia. A porta de entrada é de espelho, o telefone interno funciona. McBurney esperava-me, sentado num velho sofá. Uma barba de seis dias, olhos enormes, um pouco cansado. É difícil falar com Simon McBurney sobre Simon McBurney; prefere, de longe, falar de teatro. O que quer dizer: de teatro? O que significa: falar? McBurney fala, pontifica, lentamente, formulando cuidadamente. Reflectir sobre teatro significa, para ele, discutir sempre também acerca da sociedade.

Filho dum arqueólogo, nasce em 1957, em Cambridge; estuda literatura, depois, arte dramática com Jacques Lecoq, em Paris (de 1980 a 1982); o primeiro contrato é-lhe proporcionado por Jérôme Deschamps (1983) e, ainda no mesmo ano, funda o *Théatre de Complicité* que, desde então, já apresentou 23 encenações, com as quais fez várias digressões artísticas. Primeiro na Grã-Bretanha, mais tarde, pela Europa e, com *Street of Crocodiles* (*A rua dos crocodilos*), por todo o mundo.

O grupo, que não é um teatro estadual, comunal, nem um *fringe theatre*, é uma *touring company* que recebe anualmente uma subvenção de 100.000 libras e que tem que ganhar o resto com os espectáculos: nada menos de 600.000 libras. "Conseguimos fazer uma produção por ano; por vezes, gostaríamos de poder estudar uma segunda, mas não temos nem tempo nem dinheiro. Gostaríamos de viajar menos, pois é cansativo, mas penso que nada irá mudar, nos próximos tempos. O teatro não tem futuro neste país."

Onde é que o teatro tem futuro? Na Alemanha discutem-se encerramentos de teatros, cortes de orçamento. Os directores abandonam os teatros, como os ratos fazem com os navios a afundar-se. "Certo. O teatro não funciona como a nossa sociedade capitalista de consumo. Nesta, as coisas funcionam sempre assim: se fizeres isto, recebes aquilo. Na nossa sociedade – nunca anteriormente isto fora assim – existe apenas um objectivo: dinheiro, riqueza. O teatro não tem lugar num mundo assim, pois não dá rendimento, custa dinheiro. Fechar teatros ou conceder-lhes subvenções tão baixas que têm de deixar de existir é um acto político. É oposição a uma instituição que rejeita o objectivo da sociedade, ganhar dinheiro."

Simon McBurney prossegue sem se deixar interromper. Perguntas só o importunam. Por detrás do trabalho – esta longa conversa faz parte dele – esconde-se algo muito diferente da sede de publicidade e da ambição de *fazer carreira*. Aflige-o que o tenham comparado a Peter Brook, embora veja as semelhanças no modo de trabalhar. "A gente de teatro está muito mais ligada entre si do que a maioria das pessoas pensa. Brook aprendeu muito com Grotowski e as viagens que fez à Índia e a tantos outros sítios influenciaram a sua busca, a investigação e o novo estilo teatral. Eu não quero ser admirado como o que é novo, maravilhoso, simplesmente porque ainda me queria dar ao luxo de grandes falhanços. Sem cometer erros ninguém consegue fazer coisas grandes e belas. Acontecimentos teatrais para o momento em questão."

Este é o tema preferido de McBurney. Embora consiga imaginar vir, um dia, a rodar um filme, o que o fascina no teatro é a efemeridade ou por outras palavras: a transitoriedade absoluta deste meio de comunicação. "Como forma, o filme trata do futuro, é um movimento para a frente que está constantemente a concentrar a curiosidade no que está para vir. Quando observamos um série de fotografias, o nosso interesse concentra-se, exclusivamente, no passado. Mas o teatro é presente, é agora. Por isso é tão difícil fazer teatro nesta sociedade, que exclui o presente, e em que as pessoas apenas querem saber dos lucros futuros de um investimento feito no passado. O momento presente foi banido da vida; já só surge no teatro. O espectáculo dilata o tempo presente: o teatro abre, no presente, uma janela para a actualidade. Reflecte o ser humano exactamente nos escassos minutos em que a representação tem lugar; depois, desaparece, para sempre."

Mas para que esta janela se abra, Simon McBurney – tal como Peter Brook e alguns outros, poucos, realizadores – precisa de espectadores que ajudem os actores e se ajudem a si próprios a dar vida a este acontecimento. Ele e os seus actores precisam de cúmplices. O nome da companhia, *Théatre de Complicité*, é programático. "O teatro tem de levar os espectadores a colaborar. Representamos algo que não está presente – vento, fogo, água, terra – e temos esperança que acreditemos, tanto nós como os espectadores, que estes elementos estão, realmente, presentes. Se o teatro quiser sobreviver tem que impor a sua linguagem própria. Até agora, tem evitado reagir contra a concorrência da televisão e do cinema, sobretudo por medo de não subsistir. Tem-se refugiado num enclave intelectual, ou numa popularidade bajuladora, ou a um nível recreativo semelhante ao da televisão ou, por vezes, simplesmente em imagens, como no caso do teatro de Wilson; mas temos de reconhecer que temos uma linguagem própria."

Simon McBurney fala esta linguagem. Compreendeu que o teatro é tanto melhor quanto mais empréstimos faz, como Molière fez com a *commedia dell' arte*, como Shakespeare, que foi buscar os temas de outros autores. Ao mesmo tempo, ele sabe que a mera acumulação de artistas excelentes não é garantia de um grande espectáculo. Trabalha no seio de um grupo e com pessoas em quem confia, não apenas devido aos seus talentos artísticos. Aprecia o instinto dos actores, a criatividade, a intelectualidade que lhes é própria e a dedicação. Não procura os intérpretes perfeitos para os papéis mas sim actores que sejam "criativos, autores". Alguns deles foram, tal como ele, discípulos de Jacques Lecoq."O trabalho principal de Lecoq - isto continua a ser subestimado - consiste em incentivar a fantasia humana sob todos os aspectos possíveis." Quem assiste aos espectáculos de Brook, Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler, Dario Fo e Luc Bondy reconhece, umas vezes mais, outras menos, a influência de Lecoq.

Quem viu as duas últimas encenações de Simon McBurney fica surpreendido, admirado com o que os actores conseguem: transformam-se - na fantasia do espectador - em árvores, arbustos; os dedos parecem colar-se como trepadeiras e pender carregadas de bagas; vê-se-lhes nos olhos aquilo de que estão a falar: a torre Eifel, a cordilheira, os negócios. Pranchas transformam-se em fortalezas inexpugnáveis, ou numa tempestade que tudo arrasta consigo. Com os meios mais simples, os actores criam os mundos mais complexos.

Mas até que se possa observar este milagre, Simon McBurney ensaia meses a fio. Não só com o texto. Tal como Brook, faz viagens de exploração com os actores, que têm todos os mesmos direitos. Procura, criteriosamente, quem há-de participar nos espectáculos. Para o texto de John Berger, que se passa em Brine, numa aldeia francesa das montanhas, num meio de camponeses, foi importante que todos conhecessem este mundo, pelo menos um pouco. "Os actores devem trazer as suas histórias e a sua história." A maior parte deles cresceram em famílias de camponeses ou tinham avós que ganhavam a vida trabalhando no campo. "Tinham que conhecer aquilo que John relata: a perda de sentimentos na nossa sociedade."

Os ensaios começaram muito antes da companhia se dedicar ao texto, o que causou perturbação nalguns membros da companhia.Alguns não entendiam porque haviam de lidar, dias e dias, com alfaias agrícolas, de cavar, debulhar e ordenhar; porque é que McBurney os obrigava a improvisar, horas seguidas, sobre temas como a água, o fogo, a terra, o vento. Quando lhe faziam perguntas, o realizador, que na peça representa o papel do narrador, só lhes dava uma resposta: "Não sei." Hoje diz: "Queríamos descobrir o que há de elementar no texto de John." McBurney nunca tem um conceito formado e não tem um sistema teatral. "Somos abertos no que respeita à nossa investigação; somos muito permissivos, isto é: no início, nenhum de nós sabe o que vai acontecer no final. Mas confiamos neste processo, mesmo que não conduza sempre ao êxito." Como consolação, Simon McBurney conta aos actores a história do pai, o arqueólogo que, no decorrer das dispendiosas escavações, também não podia saber se iria fazer uma descoberta sensacional ou teria de desistir de mãos e bolsa vazias.

Porque será que este realizador tem muito mais fantasia do que tantos outros? "Faço teatro porque cresci sem televisão. Já em criança fazia teatro. Penso que um actor, quando se esquece do que representava em criança, não serve para a profissão que tem. No teatro há - ou devia haver - uma fantasia infantil. Não pueril no sentido de fútil! Fútil é a sociedade que não vê que o dinheiro não pode constituir o objectivo da vida e que a morte, embora excluída, como é actualmente, faz parte da vida. Trata-se de conservar e reproduzir as faculdades que uma criança tem. O *Théatre de Complicité* quer, juntamente com os espectadores, celebrar esta fantasia e então, McBurney assim o espera, "algo acontecerá connosco e com os outros. Reparamos uns nos outros, reparamos que perdemos e descobrimos a esperança."

Como vai ser o futuro? Quererá ele vir a ser director e realizador num dos teatros altamente subvencionados, dirigir o *National Theatre*? "Não sei o que farei. Todos os dias tenho um sonho, de vir a fazer algo diferente nesta vida. Mas não quero ser director teatral. Só me tornei realizador porque, como actor, nunca experimentei o teatro que queria. Mas director não. Agora não. Na nossa cultura todos falam da juventude. Eu prefiro pessoas mais velhas. Pois são experientes. A obsessão da juventude é paradoxal. Se me oferecer um lugar desses aos sessenta anos, então talvez."

E no entanto: teatro? "Decerto, por vezes é idiota. Por vezes, muitas vezes, aborreço-me no teatro. Mas quero narrar coisas que me tocam, trilhando novos caminhos, com esta forma antiga."

Cocadrille colhe as uvas-do-monte, o amor e a vida

Simon McBurney leva à cena, em Londres, *The Three Lives of Lucie Cabrol*

O espaço é exíguo. Da tribuna, observamos uma mancha pequena de terra castanha. Uma mesa de madeira, cadeiras, um fogareiro, uma tina velha, um carrinho de mão, uma parede de ripas de madeira e cinco pares de botas pretas, sujas. Mais não há, mais não haverá, durante este espectáculo de 140 minutos. De repente, aí estão eles: seis actores, acerca dos quais se lê no programa que não vão representar apenas seres humanos, mas também "*the land, the animals and the dead*". Simon McBurney é o primeiro a falar: no papel do narrador, Jean, o homem que nasceu e cresceu em Brine, na aldeia francesa das montanhas, emigrou para a América para fazer carreira e regressou à terra natal para morrer. Dá nomes aos sapatos. Estes começam a aproximar-se, quatro homens e uma mulher: a família Cabrol. Falta a personagem principal, Lucie, pois ainda não nasceu. Só alguns minutos mais tarde, rebolará - com os membros e a cabeça enroscados, como uma trouxa - de uma tina pequena que, muito mais tarde, lhe servirá também de caixão. Lilo Baur, linda em *Street of Crocodiles* (*A Rua dos Crocodilos*), parece ter encolhido e também se tornou feia. De lenço na cabeça de cabelos escuros, do qual só as orelhas saem e escutam, o corpo num vestidinho branco, rebola sobre as pernas, fica de cócoras e olha, admirada, em volta, com grandes olhos espertos e curiosos. Os movimentos são abruptos, a cabeça vira-se, como a de uma galinha, de umas pessoas para as outras. Lucie descobre o mundo e atraiçoa-se desde o primeiro momento. Ficamos a saber porque é que a jovem, que não crescerá e não será amada por ninguém, recebe a alcunha de "Cocadrille". Parece uma ave, saída de um ovo de galinha, chocada num monte de estrume. É estranha nesta aldeia: uma galinhota feia.

E uma mulher forte. Sabe o que quer. Um homem e dinheiro. É maravilhosa a maneira como seduz Jean! De seios nus, molhada de leite, Lilo Baur planta-se defronte de Simon McBurney. Primeiro, Jean assusta-se, depois admira-se, por fim lambe este corpo, apenas por segundos, pois logo as ripas da parede escondem a cena de amor. A família Cabrol, o professor da aldeia, André Masson, são a casa, o quinteiro, os convidados da boda. Com a maior simplicidade de gestos, o realizador evoca este mundo da aldeia. Quando os homens sobem às pastagens, os actores põem as cadeiras aos ombros, como canastras, avançam, com passos pesados, sobre a terra castanha, como se subissem à montanha. Não saem do sítio, finalmente, saltam para a mesa. Ouvimo-los respirar, cremos cheirar o suor, depois, olham para baixo, para o vale, admiram a vista, gabam a paisagem, em dialecto suíço-alemão. Quando Cocadrille vai apanhar uvas-do-monte para as vender caras na cidade próxima, tal como faz com os cogumelos e os ramos de azevinho, os outros actores estendem-se no chão, erguem os braços, esticam os dedos. É deles que Lilo Baur colhe os bagos; por vezes, pisa um braço, a haste estorva-a na tarefa. Quando Emile fala da estadia em Paris e da torre Eiffel, a família está sentada em torno da mesa e olha para o modelo da torre que o irmão oferece à irmã (tal como no romance de Berger). Logo imaginamos ver, no olhar admirado de Cocadrille, o elevador que leva os turistas para cima, ouvir o sussurro das máquinas pelos ouvidos de Mélanie Cabrol.

Simon McBurney e os seus actores arrebatam-nos não só para esta aldeia e para as montanhas; também nos levam numa viagem ao reino da morte. É que Cocadrille tem três vidas: uma, na infância e na juventude; outra, em que é relegada pelos irmãos para uma cabana isolada donde faz as suas surtidas para depredar a natureza, em que, transpondo as fronteiras, actuando, faz uma fortuna. A terceira vida começa com o seu enterro: Cocadrille foi morta à pancada, pouco depois de ter feito um pedido de casamento a Jean, que regressou viúvo do estrangeiro. A aldeia leva-a a enterrar. Quatro homens levam a tina aos ombros, quando Lilo Baur deita a cabecinha bicuda outra vez por cima da borda: "Queres saber quem foi o assassino?" Jean fica petrificado: a morta fala, só ele consegue ouvi-la. Mesmo depois de ela ser enterrada com a mesa colocada sobre a tina. Cocadrille não desiste. Seduz Jean pela segunda vez. Ele segue-a por alturas imensas, juntos sobem a parede de ripas.

Naturalmente regressam outra vez à terra castanha, à aldeia. Mas todos sabem que este lugar é outro: um reino dos mortos onde os ressuscitados, ditosos, lhes constroem uma casa. "*Look!*", murmura Cocadrille e suspira, feliz. Ele vê os amigos de juventude, espanta-se e rejubila. Carinhosamente, Jean toma Lucie nos braços e beija-a. Finalmente, são um par. A terceira vida, a morte, é o reino da felicidade de Lucie. Jean compreende que fez tudo errado. Nunca, em vida, deveria ter pedido a Lucie tempo para pensar. Pois não fora o seu apelo, esse "Jean!" sequioso, não haviam sido aquelas mãos quentes, ásperas e gretadas do trabalho, que se haviam pousado sobre as suas, obrigando-o a olhar para uma vida desperdiçada e a confessar o seu amor por este ser desprezado? Mas a sorte não dura. Lucie foge, com o ramo de cerejeira em flor, o presente de casamento, na mão. Jean desce a montanha aos trambolhões. No final, está outra vez sentado em frente do fogareiro. A parede de ripas cai, o céu abre-se: "Há momentos", diz Jean, "em que o céu azul me faz lembrar Lucie Cabrol."

Lucie nasceu em 1900; morreu em 1967. Assistiu às duas guerras mundiais. Simon McBurney também as põe em cena. A guerra: homens, segurando cacetes, como se fossem foices, sentenciam e matam; membros da resistência, em fuga, são tratados e apaparicados por Lucie, traídos pelos irmãos dela. McBurney narra uma história de amor comovente e, ao mesmo tempo, levanta uma acusação perturbante contra uma sociedade que não vê, não quer admitir que está a destruir o mundo, porque atribui mais importância ao lucro e ao poder do que à humanidade. No programa, John Berger escreve acerca desta produção que o teatro é um contrabando, porque introduz a esperança no pensamento dos espectadores, porque os conduz a sítios que lhe permitem uma nova visão da vida. Poucas vezes o teatro atinge este objectivo de todo o trabalho teatral. Simon McBurney atinge o objectivo. Tal como Peter Brook. Com actores bons como poucos. A par de Lilo Baur e McBurney: Hannes Flaschberger, Hélène Patarôt (que já representara em *Mahabharata* de Brook), Stefan Metz, Tim McMullan e Mick Barnfather; falam inglês, alemão e francês. Com poucas músicas de Schnittke, Pärt, Garbarek e Tallis. Com um teatro livre que, desde 1983, pôs em cena vinte produções, sem um teatro próprio; com subvenções que os teatros alemães considerariam ofensivas.

Uma peça de 1932

Daniel Karasek encena *Die Entsühnung* de Hermann Broch, no teatro *Schauspielhaus* em Zurique

Poderia ter sido uma noite horrorosa ... foi empolgante. Uma surpresa dupla.

A primeira: a leitura da versão suíça. O realizador Daniel Karasek e o dramaturgo Bruno Hitz fizeram, num trabalho que durou meses, a revisão do texto, relativamente falhado, de Hermann Broch, *Die Entsühnung* (*A expiação*). Os cortes não chegam para salvar esta obra escrita em 1932. Os autores disseram adeus ao *kitsch* sentimental da mãe, prescindindo assim de várias personagens; mais importante ainda, deram unidade ao estilo de Broch. Naturalmente que isto significa simplificação, redução. Mas ficamos gratos por apenas restar o tom realista, por terem desaparecido os rumores expressionistas, por nada já soar a proletariado brechtiano, a declamação ática. Já a estreia de 1934, em Zurique, tinha prescindido do epílogo. O drama religioso não tem lugar, ninguém é redimido, e as personagens não se lastimam.

A segunda surpresa: a encenação. Daniel Karasek nada fez para actualizar esta matéria verdadeiramente actual. Os trabalhadores que protestam contra os encerramentos das fábricas, os desempregados que lutam pela decadência do capitalismo e abatem os traidores nas próprias fileiras, os acomodados que ainda querem trabalhar, por mais baixos que sejam os salários: todos eles fazem lembrar os desgraçados no filme *Kuhle Wampe* (*Pança cheia*) de Slatan Dudow. Os donos das fábricas, nos seus fraques e smokings, fariam boa figura em qualquer recepção do presidente Hindenburg.

Encontram-se numa espaço criado por Raimund Bauer, da maior simplicidade, que permite transformações muito rápidas. O relevo a toda a altura do palco, que representa a paisagem das fábricas, como se fosse fundido em ouro, têm, para Friedrich Johann Filsmann e os seus – os patrões, directores e presidentes dos conselhos de administração das fábricas Filsmann –, a função de uma decoração mural gigantesca, aparatosa. Para os trabalhadores, porém, esta parede é o local de trabalho, por trás dela ressoa o barulho das máquinas. Por trás dela esconde-se o seu mundo e o seu destino: exploração ou despedimento. Com poucos móveis, algumas peças, Bauer e Karasek caracterizam o local.

Não há pausas maiores para mudanças de cenário, por isso este drama, composto de muitas cenas curtas, contrastando umas com as outras, como no cinema, desenvolve-se a um ritmo rápido. Quase como uma peça policial. Daniel Karasek consegue algo invulgar com o elenco: transforma em seres humanos os representantes de ideias – os comunistas e os fascistas precipitados, decididos às lutas de salvação mais acérrimas; os ricos obstinados e os pobres igualmente obstinados, todos eles mais evocadores de posições do que da vida. Seres humanos com paixões, medos e anseios. Uma peça sobre uma época de crise, numa época de crise; as analogias são possíveis e foi por isso que se ousou desenterrar esta peça. Mas a encenação não pretende comentar, sabichona, mostra as coisas como são. Mostra que épocas como estas – 1930 e 1994 – são perigosas, porque o declínio económico também é sempre uma época alta para os agitadores, da esquerda e da direita.

Karasek desafia os espectadores a olhar e a ouvir com atenção. Depois, revela como é difícil fazer valer um direito ou condenar uma injustiça, pois o mundo é mais complicado do que o modo como os fanáticos o representam. Depois, mostra o homem comum no caixeiro corpulento, que se torna num chantagista: o burguês honrado que não comete uma falta, mas é culpado. (Oswald Fuchs representa este homem comum, Jeckel, com um carácter repugnante muito conhecido porque é muito frequente, de forma que o público ri deste tipo asqueroso e, só depois, se assusta.) Entende então que os pretensos redentores falam muito da vida real e filosofam sobre o amor da humanidade, mas não se apercebem quando são amados. Amar é coisa que não sabem fazer.Todos eles são egoístas.

As excepções são as mulheres. Para Broch, elas são os verdadeiros heróis. Karasek é da mesma opinião. Quando a velha Senhora Filsmann (encantadora, resoluta: Renate Steiger) reflecte, Karasek faz ouvir - por momentos apenas - música celestial e ilumina, suavemente, o rosto da mulher. Esta cena especial nada tem de melindrosa e ninguém pode deixar de entender o que o realizador pretende. Não é uma cena exageradamente didáctica, Karasek põe em cena uma declaração de amor. As palavras da Senhora Filsmann, embora pessimistas, são um sinal de esperança: "Isto não pode acabar bem. Nós, os velhos, que ainda tínhamos um objectivo, vemos que não pode acabar bem. Os novos não vêem, nem sequer sabem que já não têm um objectivo. Não são mais estúpidos do que nós. Talvez até sejam mais inteligentes, mas não podem fazer nada com a sua inteligência. Não se enganam mas, apesar disso, a sua vida é confusão e engano. Não amam este mundo, não amam a vida, como poderiam eles amá-la?"

O teatro *Schauspielhaus*, cujo declínio estético fora vaticinado quando Gerd Leo Kuck assumiu a direcção, levou a cabo, com este espectáculo - a par de *Oleanna* -, mais um trabalho importante, verdadeiro e belo. No qual se sente que a companhia (de que fazem parte também Dieter Kirchlechner, Hans Dieter Zeidler, René Scheibli, Katharina Abt e Katrin Thum) se vai unindo; que os actores descobrem, através do trabalho em conjunto, os seus pontos fortes e se desenvolvem. Finalmente, esta redescoberta corajosa prova que há peças alemãs características de épocas determinadas, um repertório dramático próprio para ser levado à cena, escrito há mais de sessenta anos. Nessa época, a peça tinha o título "Pois eles não sabem o que fazem!"

O crepúsculo dos deuses na família Gerlach

Matthias Hartmann encena *Les Sequestrés* de Sartre, no *Bayerisches Staatsschauspiel*, em Munique

O palco: uma cripta das mais luxuosas. As paredes são pretas, os pedestais das colunas deste átrio oval cintilam, dourados, o chão de madeira e os degraus, que sobem para uma estranha masmorra, brilham como âmbar. Neste interior da alta burguesia, da autoria de Momme Röhrbein, reina Gerlach, o dono do estaleiro naval, e a família. Vivem aqui cinco pessoas, por poucos dias apenas. Se estariam realmente vivos, se não fingiam apenas viver, se simulavam ... quem sabe?

A cair de cansado, indolente, Werner (Thorsten Nindel), o mais novo, está caído numa cadeira de arte nova; noutra cadeira, a mulher, Johanna (Juliane Köhler), a metros de distância, perdida em pensamentos, em anseios, separada dele por séculos. Estão à espera do pai, do sogro. Do conselho de família, do qual participará também Leni, a irmã de Werner.

Vestida de preto, de andar leve, magra, os cabelos arruivados penteados ao alto, ela entra: Barbara Melzl. Faz lembrar Erika Mann, quando era nova. O corpo quieto, tenso, mas o tom de voz contradiz a serenidade. Agressiva, cortante, quebra a calma enganadora do casal. Quando o pai surge, anuncia a sua última vontade, Barbara Melzl desata a rir, num riso histérico. Aí está alguém que quer morrer de riso.

Esta mulher - só ela - já sabe que, nesta casa fantasmagórica, ninguém será redimido. Está farta de histórias de assassínios; quer pôr fim aos martírios e às mentiras, às lutas, às derrotas e às vitórias. Nem sequer o amor incestuoso pelo irmão Franz, que vegeta há anos num isolamento voluntário, nesta mesma moradia, lhe serve de consolo. Depois do pai e Franz terem entrado no Porsche, depois do último adeus, para irem de encontro à morte, quando percorre, finalmente, o átrio com um bidão na mão, quase alegre, espalhando um fio de gasolina em volta das duas cadeiras, molhando o chão e os degraus, nessa altura verificamos que esta Leni, tal como o Wotan de Wagner, está decidida a ir até às últimas consequências. Encena a morte de uma família alemã que, embora culpada na Segunda Guerra Mundial, conseguiu, apesar disso, adquirir de novo riqueza e reputação na época do chamado milagre económico da República Federal. Ela destrói o passado, o presente e o futuro. Mais uma vez suja as mãos. O crepúsculo dos deuses na família Gerlach.

Finalmente, Matthias Hartmann explica porque é que Johanna tem de estar sempre a fumar. Também neste momento. Hartmann precisa de fogo. Antes de Johanna partir, esgotada de lutar por Franz, deita um último olhar à sala que sempre odiara tanto. Abre a cigarreira, tira um cigarro. Brande o isqueiro. Lentamente, dos dois lados, a cortina fecha-se sobre este cenário apocalíptico.

Matthias Hartmann põe em cena a extinção duma família. Uma dança macabra. Quem buscar nesta encenação do texto, submetido a grandes cortes, as considerações filosóficas de Sartre ou mesmo as ligações associativas entre os crimes alemães durante o regime nacional-socialista e os delitos cometidos pelos franceses durante a guerra da Algéria; quem estiver à espera da discussão, certamente impressionante, sobre a diferença entre um acto cometido de ânimo leve ou com a maior distância, até mesmo com repulsa; quem quiser ouvir como, na sua única e última conversa com o pai, Franz deixa ficar bem claro que não são os pensamentos que contam, mas os actos, sofrerá uma decepção. Foi cortada a pergunta de Franz: "Hitler - nós odiámo-lo, outros amaram-no. Tu forneceste-lhe barcos de guerra e eu cadáveres. Por favor, diz-me que poderíamos ter feito se o tivéssemos adorado?"

No entanto, Hartmann não fugiu ao tema, apenas o colocou num contexto novo. Com este trabalho, não quer tratar do tema do passado por superar; também não lhe interessa um debate sobre a culpa colectiva dos alemães. Com a maior precaução e, ao mesmo tempo, com determinação, tenta explicar a destruição e a auto-destruição destas pessoas; revelar como e porque é que Auschwitz e Estalingrado aconteceram. Aproxima-se das pessoas e encontra a história e a actualidade.

Joachim Kaiser escreveu há 34 anos, depois da estreia alemã de *Les Sequestrés d'Altona* (*Os sequestrados de Altona*), no teatro *Kammerspiele*, em Munique, - nessa altura a encenação foi da autoria de Everding -, que este texto era um "drama para ser lido". Temos de lhe dar razão. A peça não tem propriamente uma construção genial e não pode ser posta em cena na íntegra. Nunca ninguém tentou fazê-lo, ninguém jamais ousará fazê-lo. Porque haveria de o fazer? Os textos teóricos de Sartre são mais fortes do que esta obra anémica, em que as personagens estão condenadas a filosofar de forma complicada. A razão que, não obstante, levou Hartmann a ocupar-se desta obra desaparecida dos palcos alemães desde 1960, explica-a ele com a encenação.

Por um lado, - isto é uma suposição - quer provar a todos os que o consideram o novo bobo humorista entre os realizadores do novo teatro alemão que entende do ofício, que sabe encenar: sem efeitos espectaculares, piadas, vaidade. Por música, como gostam de dizer os críticos mais velhos. Foi bem sucedido nesta prova. Por outro lado, as relações estreitas, desastrosas, entre as personagens deste drama devem fasciná-lo. Entre as quais conta-se o pai, antes de todas as outras.

Desde o papel do Professor Bernhardi em Düsseldorf, que não via Wolfgang Hinze representar com tanta concentração. Finalmente mostra que não é apenas capaz de fazer o papel de vítima boa, de coração aos pulos e tremor na voz, mas que também serve para o papel dum indivíduo asqueroso e frio. A primeira cena de Gerlach: o *Herrenmensch*, o tirano autoritário e cínico, dá ordens. Não admite sentimentos. Ainda antes das mãos de Werner se posarem sobre os seus ombros, já o corpo de Hinze se furta ao contacto. O rosto: uma máscara de rejeição; a proibição desabrida soa como uma chicotada no filho. Este sai humilhado, destruído. Conhece o papel que lhe cabe. Este não é junto do pai.

Não estava planeado que Werner, o advogado tímido, viesse a assumir agora, um ano antes da morte certa do pai, canceroso, não só a direcção do império económico constituído pelos estaleiros, como também a chefia da família. Werner fora educado para um papel secundário, não para ser o sucessor do pai. O príncipe herdeiro deveria ter sido o irmão Franz, educado pelo modelo paterno.

Tanto o jovem como o velho Gerlach: indivíduos dominadores, oportunistas e dispostos a lutar pela carreira e pelo monopólio do poder no seio da família e na sociedade, até mesmo a matar. Não têm escrúpulos, nunca. O velho não só vendera aos nazis o terreno para a construção de um campo de concentração e denunciara um rabino polaco aos algozes alemães: deforma também os filhos.Todos três são incapazes de amar e de viver. Acomodaram-se numa teia de mentiras.

Só Franz, que torturou presos na Rússia, sabe perfeitamente o que fez; sabe o que faz. Quer expiar a culpa passada. Cometendo assim, conscientemente, novas faltas. Sem pejo, tal como o pai, explora os irmãos e a cunhada. Pode estar louco quando, no quarto vazio, cinzento, fala com os caranguejos que imagina estarem no enorme pano sujo, sob o tecto, e com os quais põe em cena o processo que lhe deveria ser feito. Pode ser de lastimar porque *não quer* assistir à derrota alemã e *não pode* assim presenciar a nova prosperidade do país. Mas Oliver Stokowski não representa o papel no intuito de cativar piedade para com este egoísta.

Num velho casaco de soldado, condecorado com ordens de chocolate, de calças sujas, Franz assume, na interpretação de Stokowski, constantemente novos papéis. Imita o rapazinho que deixa que o lamentem e o amimem. É o homem que quer ser amado pelas duas mulheres – Leni e Johanna; que pouco se importa que Leni sucumba, que Johanna perca o marido. Representa o amo e senhor que recebe e repudia. Quer ter poder sobre os caranguejos e sobre as mulheres. Stokowski consegue representar este papel, que Sartre concebeu tão confuso, em toda a sua confusão, de tal modo que o espectador entende o que este homem sente. Foge da realidade, quer ser louco, lamenta-se e choraminga, regouga e brame. Estamos perante alguém que quer sair da própria pele e quer fugir aos pensamentos, às recordações.

A actuação de Stokowski é impressionante. Não trai a personagem, não o rebaixa como um mero idiota e não o torna maior, num celerado monstruoso. Apesar de todas as suas manias, Franz parece muito normal. O lado calculista é que o torna repugnante. Aceitado por todos como um recluso, explora, indecentemente, a posição singular que ocupa. É admirado como um eterno refugiado, alguém que se engana eternamente a si próprio. Franz goza a situação. Faz um jogo falso com as mulheres, Stokowski nunca o esconde. Mas o sofrimento que este comportamento errado provoca nele é autêntico. Não consegue suportar a própria culpa se esta não for redimida pelo menos pelo país pelo qual ele matou. Precisa da ideia de uma Alemanha humilhada, imersa em escombros e cinza.

Franz poderia ter escolhido uma vida mais simples. Poderia ter aceitado a potência económica da Alemanha, ter calado os seus próprios crimes e ter-se consolado como Syberberg. Este acreditava que a divisão da Alemanha era o castigo justo pelos crimes alemães mas, a seguir à queda do muro, alegrou-se por ter, finalmente, terminado a proscrição resultante de Auschwitz. O pensamento de Franz Gerlach é mais complexo. Quando se apercebe, finalmente, da verdade, actua. Franz torna-se, de repente, adulto.

Com frieza, reconhece o que resta fazer. Morrer. Mas não sozinho. Leva o pai consigo na morte. Ambos executam uma dança macabra, afastando-se um do outro. Hinze embala-se, como um bonitão abandonado, Stokowski arrasta-se como um caranguejo sobre duas pernas. Depois abandonam o palco um atrás do outro e entram no Porsche. Sabem que é mais a sua existência que os condena do que os seus actos. Extinguem-se a si próprios.

Hartmann tem a inteligência de prescindir da maldição que Franz lança sobre o século. Nesta encenação não são poderes anónimos que fizeram dos homens monstros, estes escolheram o seu destino, fizeram a vida num inferno e arrastaram as outras três personagens para este purgatório terreno. Hartmann descobre Ibsen e Strindberg nos *Sequestrados* de Sartre, até mesmo Albee. O espectáculo é empolgante como um romance policial; além disso, à maneira francesa, é divertido e isento de toda e qualquer tutela ideológica.

Este tipo de interpretação, que procura explicações psicológicas, tem de ser apoiado por actores que não têm um momento de falha na intensidade e na força com que representam, que até na mímica estão permanentemente a reagir reciprocamente, que impõem todos os acessos de fúria, de desespero, de amor e de abandono como expressão de uma existência desconsolada.

O facto dum elenco jovem ter sido bem sucedido nesta empresa foi a grande surpresa e o prazer da noite da estreia, tão aplaudida, no teatro Cuvilliés, em Munique. Mas ainda maior foi a alegria resultante do facto desta versão da peça de Sartre se ter revelado capaz de ser posta em cena e com grande efeito dramático. *Os Sequestrados de Altona* não têm, necessariamente, de ser um discurso existencialista, filosófico, maçador, sobre a culpa alemã ou francesa. Matthias Hartmann descobriu-o, sem fazer qualquer actualização: a fuga à realidade torna os homens em fanáticos e fantasistas ideológicos; a ambiguidade e o sono da razão geram a violência e a tirania no seio da família dá origem ao terror na sociedade. Mais não se pode transpor para a actualidade alemã o texto de Sartre.

Projectos, esboços – em vez de quadros

Como e onde encontrar hoje 12 espectáculos notáveis
O Encontro de Teatro de 1994 – Discussão do júri

Sempre foi assim e sempre o será. Assim que a lista dos espectáculos convidados para o *Berliner Theatertreffen*, o Encontro de Teatro de Berlim, é publicada, começam os clamores: a escolha não é suficientemente corajosa, é conservadora ao máximo, deixa de fora as encenações mais importantes, é um festival completamente heterogéneo e tantas outras críticas se poderiam fazer. Quem não faz parte deste júri só pode conceber os colegas da crítica como trapaceiros, surdos e mudos, com um intuito único: tomar decisões tão estrondosamente erradas quanto possível.

Não queremos abalar este preconceito - é demasiado antigo e útil! Não nos queremos justificar! Porque não temos de o fazer! Só tentaremos aqui reflectir sobre a situação actual do teatro. Assim, talvez alguns compreendam porque é que o programa deste ano tem, *forçosamente*, de ser como é.

"Mais não pode ser!" disse Thomas Langhoff numa entrevista à televisão, há cerca de um ano. Não se referia às subvenções, descrevia a situação estética. Advogava a causa duma nova simplicidade. Os teatros não podiam continuar a concorrer com os dispendiosos *lightshows* dos artistas *pop*, a competir com a estética dos *videoclips* e da televisão. Os teatros, que empobrecem a olhos vistos porque os orçamentos públicos estão endividados e a maioria dos políticos, na fúria de poupar, perde de vista o fomento da cultura, encontram-se a braços com novos desafios. Por um lado, têm de se compenetrar de que, para trabalhar, não dispõem senão de textos, espaços, actores. Por outro lado, reconhecem que agem no seio duma sociedade que se preocupa muito com a Alemanha como espaço económico, mas que esquece o espaço cultural. Em terceiro lugar, a gente de teatro carece dum adversário político, tal como dum projecto político e estético.

Nos anos sessenta e setenta, as coisas eram diferentes. Nessa altura, os senhores que agora estão à frente dos teatros e devem a reputação que têm aos trabalhos anteriores (com os trabalhos ulteriores, muitas vezes, não foram capazes de dar continuidade aos êxitos da juventude e da idade madura) lançaram os fundamentos do que veio a receber ulteriormente a etiqueta de teatro dos realizadores. Claus Peymann, Jürgen Flimm, Peter Stein, Peter Zadek, também Dieter Dorn, todos eles celebraram triunfos. Também em Berlim nos Encontros de Teatro. Podiam revoltar-se, insurgir-se contra a velhada: na política e no teatro. Eram rebeldes e inventivos. Protestaram contra os colegas que já tinham produzido encenações durante o domínio nazi; como esquerdistas convictos, lutaram por novos temas no teatro e por novas formas, revelaram Peter Weiss, Edward Bond e descobriram em textos antigos - de um modo que parecia surpreendentemente fácil - o presente. Foi a grande época da dramaturgia alemã e dos realizadores alemães, os actores ficaram um pouco na sombra.

Nessa altura, os alemães eram invejados pelo seu teatro inovativo, rico. Nessa altura, na sociedade abastada da Alemanha Federal, surgiram os grandes espectáculos que nenhum júri teria necessidade de convidar para *Berlim*. Era a época com que sonham e de que falam os que a ela assistiram. Mas, bem o sabemos, fora do contexto social, a arte não se desenvolve progressivamente para melhor, para algo de genial e perfeito, para o que é sempre surpreendentemente novo.

De vez em quando a arte também se esgota. Quanto mais saturados os teatros iam ficando – e estas instituições não foram diferentes de todas as outras – mais se iam ocupando apenas consigo próprios, como narcisistas. A nova Alemanha, sob o domínio cristão-democrata do chanceler Kohl, robusta, auto-suficiente e progressivamente falha de autocrítica, teria proporcionado temas suficientes para os autores e os realizadores. Mas os escritores (à excepção de Thomas Bernhard cuja ascensão como autor dramático só começou nesta época) já não tinham muito para dizer. Aos seus intérpretes aconteceu como ao resto da população: estavam contentes com a vida, satisfeitos com as condições de trabalho bastante luxuosas, *business as usual* – o mais tardar em meados dos anos oitenta já não havia nada a ganhar com posições de esquerda.

Os finais dos anos oitenta, os primórdios da década de noventa são os anos magros do teatro. Sob todos os aspectos: as grandes estrelas, entretanto envelhecidas, Peymann e os outros, fizeram ou fazem de conta que nada mudou. Segundo o lema: se correu bem uma vez, continua a correr tudo bem. A nova geração, com a qual estes senhores se preocuparam pouco, tentava e tenta ao mesmo tempo encenar de modo a fugir da anonimidade da província para os teatros municipais e estaduais, considerados ainda como o zénite, de olhos fixos nas colunas de crítica dos jornais de grande tiragem. Nestes escrevem, em geral, críticos que notaram a falta das encenações sensacionais, as ignoram, se lamentam, rezingam e, um pouco autocráticos, se contentam em resumir para os leitores: nada piorou, nada melhorou, no fundo é tudo mau. Só que o público continuou a ir ao teatro. *Culture as usual.*

Muito se escreveu, se falou: discutiu-se a crise do teatro e a crise da crítica. Só os espectadores pareciam não estar sujeitos ao risco da crise, nem sequer se levantavam suspeitas a este respeito. Realmente assim é. Quem frequenta as encenações rejeitadas pela crítica, na província ou nas grandes cidades; quem frequenta o teatro em Mannheim, Ulm, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburgo, Leipzig, Schwerin, Berlim ou Munique, ficará surpreendido ao verificar como os espectadores aplaudem entusiasticamente espectáculos que alguns jornais suprarregionais nem sequer se dignam criticar asperamente e a que os outros dedicam pouco mais do que um resumo arrogante.

Para os críticos há duas reacções possíveis em relação à situação actual. Seja com um desprezo profissional, mas ignorante, ou com admiração curiosa. O júri decidiu observar com atenção, levar em consideração a mudança que se tem vindo a anunciar já há anos. Isto significa que não chega pôr, cinicamente, de lado tudo o que é imperfeito para alimentar os espectadores com assinaturas e procurar apenas os espectáculos de alto nível, isto é as encenações, espaços e actores de luxo. Estávamos decididos a reparar no que é digno de nota: e eles existem, os realizadores que, em teatros de pequenas e médias dimensões, conseguem, juntamente com os actores, pôr de pé espectáculos que nos deixaram surpreendidos. É certo que faltam os actores como os que admiramos nos *Kammerspiele* em Munique, no *Deutsches Theater* em Berlim, no *Burgtheater* em Viena; é certo que estas produções não são monólitos geniais, não são rasgos de génio, como aquelas onde peregrinei nos meus tempos de Berlim, para assistir ao que os realizadores célebres nos apresentavam.

Hoje não existem. Em parte alguma, no espaço linguístico alemão. (Mesmo os olhares para além fronteiras, para os palcos estrangeiros, pouco revelam; no entanto, há três realizadores que podemos invejar aos espectadores [e aos críticos] em França, na Grã-Bretanha e na Rússia: Peter Brook, Simon McBurney e Pjotr Fomenko.) Mas observamos que há promessas, uns princípios. São empolgantes. Belos, perturbantes, surpreendentemente bem elaborados apesar de inacabados. Não são perfeitos, mas também isto deve ser levado em consideração. O que há de mais maçador do que a perfeição sem génio? O trabalho artesanal.

O teatro reflecte a sociedade, o teatro não pode, porém, ser apenas espelho – nunca se possível. Tem de distorcer a realidade, aumentá-la, diminuí-la; tem de enfrentar esta realidade com um projecto alternativo, com uma utopia (que nos seja permitida, por uma vez, esta palavra inflacionária). Os artistas têm hoje problemas com esta última sugestão; esse projecto alternativo, essa utopia, onde ir buscá-los? Depois da reunificação da Alemanha, a maioria está ocupada a olhar para o passado: a história alemã é revista, como no caso de Jo Fabian; é recordada e utilizada como aviso, como no caso da interpretação que Jossi Wieler faz da peça *Wolken. Heim* (*Nuvens. Lar*) de Elfriede Jelinek. A preocupação com o futuro da Alemanha e da Europa transforma-se, nos palcos, em palavras e imagens. Os realizadores debatem, no teatro, sobre moral e sobre o futuro. Buscam formas que, muito afastadas das estéticas dos outros meios de comunicação, evocam e provam quão necessário é o teatro.

Christoph Marthaler conta-se, certamente, entre eles. Outros realizadores, que desta vez não foram convidados a apresentar encenações mas que já estiveram presentes em festivais anteriores, têm o mesmo objectivo: com os meios do teatro, restituir aos espectadores a fantasia, para que estes possam, outra vez, ter prazer nela, vivê-la conscientemente. Também no caso de Frank Castorf, de Matthias Hartmann, de Luc Bondy, de Leander Haußmann, de Klaus Michael Grüber, o espectador atento, alerta, pode fazer descobertas que nunca supusera, nunca ousara fazer. Pode imaginar continuações para encenações e fica, assim, a saber, de forma lúdica, o que ainda mantém, talvez no mais íntimo, a coesão do mundo.

As imagens do ser falso, do ser ameaçado e perigoso, do poder e do abuso, do logro e do engano - *Othello*, *Oleanna*, *Walpurgisnacht*, *Hedda Gabler* - não são obras-primas. Em Berlim podem-se ver projectos, esboços, noções de quadros que os realizadores escolhidos poderão, um dia, levar a cabo. Isto também se aplica aos que já não são nenhuns principiantes: Dieter Giesing e Andrea Breth. Pois por muito "acabada" que a encenação de *Hedda Gabler* na *Schaubühne* pareça: falta ao grande quadro académico, impressionante, ainda a leveza óbvia que talvez só com a idade possa ser conquistada, a leveza com a qual George Tabori descreve, comenta e celebra o mundo, a loucura e o mistério da vida em *Requiem für einen Spion* (*Requiem para um espião*).

Concluindo: não há razão para lamentações. O encontro de teatro deste ano mostra que os palcos buscam o seu lugar numa sociedade desorientada; reflecte os seus esforços no sentido de se defrontarem com o que aconteceu, o que acontece, e de chamar a atenção para o que pode vir a acontecer. Doze espectáculos vão provar que não há alternativa para o teatro; doze espectáculos vão proclamar, com estéticas muito diferentes, que não há uma vida autêntica na vida falsa.

Os críticos da escolha feita pelo júri do Encontro de Teatro de Berlim deste ano podem duvidar disto, podem, alheios à realidade do mundo e do teatro, surpreender-se pelos teatros municipais não apresentarem, todas as noites, maravilhas de Brook e Tabori. Como queiram. Mas deviam levar em consideração o que está em jogo: o Encontro de Teatro não é só o festival mais importante de língua alemã, é a cultura teatral de língua alemã. Quando os que dizem não a tudo também dominam a cultura, os palcos só têm um *lobby* contra os políticos dispostos a todos os encerramentos: os espectadores. Estes hão-de compreendê-lo.

A família intacta, o mundo em ordem? Antes pelo contrário!

Jürgen Flimm encena *Vildanden* de Ibsen, por ocasião do festival *Wiener Festwochen*

A isto se chama um triunfo: um quarto de hora de aplauso em Ronacher. Jürgen Flimm e a sua companhia do *Thalia Theater* de Hamburgo alcançaram um êxito no estrangeiro, êxito esse de que este grupo bem precisava em casa. Pode-se já predizer que esta co-produção do *Thalia* com o festival de Viena, *Wiener Festwochen*, também será aplaudido pelos habitantes da cidade hanseática. Embora seja, ou exactamente por ser de uma simplicidade impressionante.

Jürgen Flimm não descobriu neste texto nada que outros não tivessem já descoberto antes dele. Não impôs um ponto de vista individual aos cinco actos da peça, não actualizou, não utilizou o efeito de distanciamento. Não se pôs à frente do autor e tampouco quebrou uma lança por uma das personagens. (O facto dele ter uma simpatia especial pelas mulheres já fora condicionado por Ibsen.) Fez cortes inteligentes. Acima de tudo, interessou-se pelo duplo drama de família, na vila Werle e nas águas-furtadas de Ekdal; arriscou-se a apresentar a vida como algo ridículo, uma mascarada.

A encenação obedece a uma ideia central; é sustentada por um elenco extraordinário. Flimm descreve, com sensibilidade, o desenvolver da acção. Esta é constituída por perdas. Todos perdem as suas máscaras, até que, finalmente, no quinto acto, ficam nus perante o público: mentirosos. Deixa de existir aquele que, na sua "sede de honestidade" idealista revela aos fracos, que fogem da realidade e se enganam a si próprios, as mentiras existenciais em que caíram. Gregers Werle não actua motivado pelo amor dos homens ou da verdade. Distrai-se e distrai as atenções de si próprio, com a tarefa que se impôs, com o seu "destino", que causa a destruição duma família. Este misantropo devia consultar um médico. Isso seria doloroso. Assim, procura curar os outros. O que tem de acabar mal.

Na encenação de Flimm, todas as mulheres revelam, no final, que são mais fortes do que haviam aparentado, para agradar, para serem amadas. Os homens ronronam em conjunto, fracos. Para as mulheres, as máscaras da adaptação, da submissão, da adulação tornam-se pequenas demais, porque o sofrimento as torna grandes e fortes. Para os homens, as máscaras do poder, da inteligência, da virilidade tornam-se, em breve, demasiado pesadas; porque não conseguem sempre preenchê-las e exibi-las, sai-lhes o ar dos cérebros e das bochechas: os fanfarrões transformam-se em seres minúsculos. As mulheres emudecem, os homens continuam a soar muito ocos. No final, temos heroínas frente a zés-ninguém ridículos.

Também Gregers Werle é um deles. Mais uma vez, o actor Hans Christian Rudolph olha em volta das águas-furtadas amplas, com pouca mobília, da família Ekdal. Mudo, como que petrificado. Não parece feliz, apenas satisfeito. Vingou a mãe; humilhou o pai que tivera uma ligação com Gina Ekdal e gerara Hedvig, que Hjalmar pensara ser sua e que, com a sua morte, se sacrificara por amor. Gregers está satisfeito. Fez um trabalho completo. Frequentemente, Rudolph gosta de assumir o papel de encenador. Por vezes, senta-se num canto e observa se tudo se passa como ele queria. Correu tudo bem, só que ele perdeu.

Perdeu também a meia-irmã Hedvig que apertara duas vezes, amorosamente, nos braços. Esta criatura encantara-o e também fascinara os outros, com a sua ingenuidade, a sua inocência infantil. Só com Hedvig é que estes seres ainda ousam estabelecer contacto físico e apreciá-lo; no contacto uns com os outros já só lhes servem as palavras, os gritos e os murmúrios; às mãos, aos dedos, aos olhos, que os querem acariciar e mendigam intimidade, furtam-se.

Aliás, todos andavam de candeias às avessas em casa da família Ekdal. Muito antes da cruzada de esclareci-

mento iniciada por Gregers. Hildegard Schmahl, no papel de Gina, mata-se a trabalhar para Hjalmar porque está satisfeita por ter uma casa, não por amor. Funciona por amor da filha. Há muito que esta mulher sabe que o marido é preguiçoso e que nunca fará a descoberta de que fala. Hildegard Schmahl - a seu lado Ignaz Kirchner e Sandra Henkel, jovem, bela, fascinantemente fresca e pura, que revela todas as emoções da alma com uma simplicidade impressionante, todos três têm uma actuação excelente. Sem esforço, tomam posse das figuras, encontram-lhes os sentimentos, os pensamentos, as fraquezas.

Ignaz Kirchner (convidado do *Deutsches Theater*) caracteriza Hjalmar logo na primeira cena. Depois da refeição, o fotógrafo, juntamente com o amigo de infância Gregers, entra no salão azul, de paredes altas, concebido por Erich Wonder com o luxo típico da alta burguesia. Os dois estão frente a frente. Gregers, muito reservado, frio e calmo, sonda a visita. Hjalmar não sabe quando deve rir, calar-se, falar. Ignaz Kirchner parece ridículo no seu pequeno fraque. As mãos revelam sempre insegurança. Puxam o colete, entrelaçam-se atrás das costas, escondem-se nos bolsos das calças. Regressado a casa, enfia-se rapidamente no casaco azul, descalça os sapatos e recupera a autoconfiança: o paxá que manda vir a manteiga para o pão com um gesto do dedo.

Fantástica, a maneira como Kirchner caracteriza Hjalmar. Transforma-se numa criança, num tirano, num déspota, num boneco maldoso, num vingador. Hjalmar é tudo, só não é adulto. É sempre um egoísta. É um fantoche repelente. Mas precisamente porque não sabe o que faz, porque não aprendeu a distinguir o certo do errado, a essência da aparência, é de lamentar. O público ri deste tipo ruim, mas não troça dele.

Flimm tem compaixão destas criaturas que não podem ser diferentes porque não lhes ensinaram o que Ibsen formulou nas observações que escreveu sobre *Vildanden* (*O pato bravo*): "A libertação consiste em dar ao indivíduo o direito de se libertar conforme as suas necessidades."

A culpa é, pois, dos pais: o director Werle e o velho Ekdal. Will Quadflieg, imponente e comedido, não deixa dúvidas que Werle tem consciência da sua culpa, mas que a reprimiu. Comprou a indulgência. A quem não se deixa comprar este capitalista não oferece nada. Não deixa que discutam o preço consigo, apresenta as contas ou paga. O *understatement* mais subtil é o exercício mais fácil para Quadflieg. O velho Ekdal, por seu lado, é insolvente. Tem de obter controlo sobre as pessoas doutra maneira. Assim, alicia-as: a jogar, a sonhar. As caçadas aos coelhos, que organiza no sótão, são um *spleen* salvador para toda a família. Fritz Lichtenhahn não representa o papel de um velho confuso; fino e com muita presença de espírito, representa o papel dum bêbedo pateta e continua a dominar. Contra ele nada se faz naquela casa.

Tal como Zadek, em 1975, no *Schauspielhaus* de Hamburgo, Jürgen Flimm consegue, com o elenco (do qual fazem parte também Angelika Thomas, no papel da Sra. Sörby, inteligente, enérgica, e Sven-Eric Bechtolf, no papel do filósofo bêbedo Relling), reduzir a tragédia da burguesia serôdia a uma comédia sombria. Zadek queria avançar até ao grotesco, Flimm tem razão em contentar-se com uma amargura jovial. Assim *O pato bravo* torna-se numa peça muito actual. Clama-se por ideais e quer-se dizer dinheiro. Exige-se moral e decência e anseia-se por privilégios. A família intacta, o mundo em ordem? Antes pelo contrário! Vive-se uma falsa vida e reclama-se, em público, a vida autêntica. Ridículo. Flimm e os seus actores não estão imbuídos duma "sede de esclarecimento", é o mundo que os atormenta. Mas não se sobrestimam e, por isso, representam em vez de pontificar. Que ninguém se iluda: levam o que estão a fazer a sério. "Todos nós, tanto uns como os outros, nada mais e nada de melhor temos a fazer do que realizar-nos a nós próprios em espírito e em verdade", escreveu Ibsen, há 110 anos, numa carta dirigida a Theodor Caspari. O *Thalia Theater* de Jürgen Flimm recorda-nos esta utopia.

Madame Ésquilo ou o cemitério justo

Ariane Mnouckine e o *Théatre du Soleil* festejam o seu 30.º aniversário com uma estreia de dois dias, em Paris

"Ariane - rainha do teatro", dizia o cabeçalho a cores do jornal *Le Monde* na semana passada, e no suplemento "Arts et Spectacles" eram dedicadas várias páginas entusiásticas a Ariane Mnouchkine, ao seu *Théâtre du Soleil* que tem domicílio permanente na Cartoucherie de Vincennes, desde 1970. Com razão, pois Mnouchkine e os seus actores fascinaram-nos em finais do anos sessenta, nas décadas de setenta e de oitenta. *1789*, *L' Age d' Or* (oh, eram obras belas e maldosas!), o *Mephisto* de Klaus Mann, também o ciclo de Shakespeare apresentado no Festival de Avinhão e, depois, em todo o mundo, foram triunfos. A forte vontade estilística da realizadora, o seu talento para convencer os actores a executar os movimentos mais acrobáticos (cheios de sentido!); a sua preferência por estéticas e músicas asiáticas, a sua encenação dirigida ao proscénio, a sua musicalidade tornaram-se célebres e celebradas.

Com a estreia de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* (*A história terrível mas inacabada de Norodom Sihanouk*), de Hélène Cixous, apresentada em 1985, começou o declínio, lento mas inevitável, da companhia. Muitos dos melhores actores abandonaram quem os tinha descoberto, por não lhes agradar a atitude autoritária e elitista da mestra. Philippe Caubère chegou mesmo a troçar dela em vários solos. Ela ficou parada onde chegara. Satisfeita. Encenou Cixous como Shakespeare, Shakespeare como Ésquilo, Ésquilo como Eurípedes: encontrávamo-nos sempre em Java ou na Tailândia, os músicos arranhavam sempre os violoncelos e os violinos, sopravam os *trompetes* e as flautas. Nenhuma palavra era gritada ou choramingada na direcção do público que não fosse sublinhada por música. Só alguns críticos alemães ainda se comprazeram com a produção monumental de *Les Atrides* (*Os Átridas*) que durou várias dias. Em França, espalhava-se uma desilusão respeitosa, tanto entre os críticos, como entre os espectadores. Ariane Mnouchkine já só vivia de autocitações. Tinha encontrado o seu estilo próprio, para usar aqui uma formulação positiva. Mas isto significa: Ariane Mnouchkine, que faz 55 anos este ano, deixou de se confrontar com os textos, os actores, e caiu numa uniformização perigosa. Naturalmente, havia uma ou outra cena comovente, momentos de beleza poética, mas não mais conseguiu realizar uma grande interpretação. Os dramas saíam-lhe como tragediazinhas dançadas e acompanhadas de exercícios de ginástica.

Agora, por ocasião do aniversário, a "rainha do teatro" iria talvez ousar algo de novo – assim o esperávamos – com a peça escrita expressamente para a companhia pela amiga de Mnouchkine, Hélène Cixous. Pouco se sabia da peça. Segundo informações do departamento de imprensa de Mnouchkine tratava-se do escândalo da SIDA em França, do sangue contaminado com o qual os hemofílicos haviam sido tratados (até morrerem). Mas, evidentemente, não se tratava de um *reality-show*, não era apenas a simples transposição de um escândalo médico e político, não: Madame Cixous dedicava-se a algo maior. Não se arranjava um texto, a tipografia não o terminara a tempo e não queriam pôr cópias em circulação. Também não havia programa, a tipografia não o terminara a tempo. (Os aniversários vêm de surpresa.) Em todo o caso, podia-se adquirir, por 25 francos, uma folha em formato A4 com a distribuição dos papéis, com alguns pensamentos fundamentais, muito enfeitados, da autoria de Cixous, acerca do sangue em si, o elixir especial – sem Goethe –, mas com uma citação de Ésquilo.

À primeira vista parece tudo como sempre: cheira a comida, uma valsa vienense soa a acompanhar a galinha com gengibre; Ariane cumprimenta e é beijada. Mas depois, a caminho do átrio, um susto indistinto apanha-nos de surpresa. Ouvimos um murmúrio triste e profundo e vemos paredes resguardadas por arame farpado à altura de um metro. Eram assim os campos de concentração, só que os holofotes não eram tão coloridos. Passamos um portão de ferro e reconhecemos que todos nós – os espectadores na tribuna, os actores na plataforma cor de areia – estamos presos num cemitério. Lémures semelhantes a montões de terra arrastam-se, cansados, pelo palco, aconchegam-se em frente das sepulturas ou rastejam para dentro das catacumbas, que o cenógrafo Guy-Claude François pintou e guarneceu de inscrições. Aqui jazem judeus e cristãos, pacificamente ao lado uns dos outros. De repente, uma mulher entra de rompante: "Os meus filhos mortos chamam por mim", grita que faz cortar o coração e comove os corações das ossadas. Acabou-se o sossego. Quando a mulher ameaça: "Não sei o que vou fazer contra as autoridades municipais, mas vou fazer algo!", todos despertam. Renata Ramos Maza está fora de si e os mortos-vivos também. Bem como a guarda do cemitério que dá pelo belo nome de Ésquilo.

Aos poucos ficamos a saber do que se trata. Precisamente do escândalo relacionado com os doutores Michel Garretta, Bahman Habibi e Jean-Pierre Soulier, do *Centre National de Transfusion Sanguine*, com os respectivos advogados, com os políticos, com Fabius e Mitterrand. Mas Hélène Cixous camuflou-os fortemente, deu-lhes nomes diferentes e caricaturou-os como autênticos malvados. Sanguessugas roídas pela ambição de fazer carreira, bajuladores do presidente, capitalistas ávidos por dinheiro. O presidente é um rei e o seu conselheiro é electricista, um homem relativamente honesto que se recusa a continuar a mudar os fusíveis do palácio a cair de podre, motivo porque reina o escuro na Cartoucherie durante alguns minutos. A pobre mulher desamparada encontra-se perante esta clique de homens ruins. Mas tem amigos: sobretudo os mortos. Além disso, acorrem ou arrastam-se em seu auxílio: precisamente Madame Ésquilo; uma médica corajosa, chamada professora Lion e que se comporta realmente como uma leoa a defender as crias alheias, as crianças mortas; uma rainha bastante valente, mas mais interessada no poder do que na solidariedade materna e três Erínias. As mulheres contra o resto do mundo.

Com a entrada em cena das deusas da vingança explica-se o subtítulo deste espectáculo em duas partes, que dura quase sete horas: *La ville parjure ou Le Réveil des Erinyes* (*A cidade perjura ou O despertar das Erínias*). Estas fúrias negras, sangrentas, reparam logo: "Nada mudou!" Por isso vêm para exercer vingança. Mas a nobre mãe não quer batalhas, quer que os culpados sejam acometidos de vergonha, que peçam perdão. Só que eles não o fazem. Continuam a lutar contra ela através dos advogados, com truques, sacrificando peões. Afinal, para os políticos (entre os quais se conta o malvado Forzza) trata-se de votos e posições.

Quantos actos tem esta obra ... quem sabe? O certo é que tem demasiados finais possíveis. Tanto mais surpreendente é o verdadeiro final, na segunda noite, uma hora pouco antes da meia noite. Mas até que os mortos, a mãe e os filhos ressuscitados, ou ainda mortos, ou meio vivos olhem, finalmente, para o céu coberto de estrelas e vejam a terra a girar, há muita, muita conversa e música. Conversa acerca da justiça e da consciência e acerca de sermos todos iguais na morte e outros lugares comuns. ("Para os políticos, o povo é apenas uma fábrica de votos e, em tempo de guerra, carne para canhão.") Já que se trata de assassínio, não pode faltar o assassínio das crianças cometido pelos nacional-socialistas. Cixous cita Goethe e Shakespeare e Ésquilo e, evidentemente, Eurípides (o homem da mulher ou a encarnação feminina). O marcar de um simples encontro para as 11 horas soa, na interpretação de Cixous e Mnouchkine, como o convite feito por Don Giovanni ao comendador.

Ênfase não falta a este espectáculo, e *kitsch*. Em sonhos, aparecem, por duas vezes, os filhos à corajosa mãe. Cada um deles tem na mão uma marioneta amarela cujas mãozinhas de madeira a mãe acaricia, ternamente, ao som maravilhoso do coro dos *Wiener Sängerknaben*. "*Lascia ch' io pianga*", entoam eles a ária da ópera *Rinaldo*, de Händel. Enquanto escutamos, perguntamos a nós próprios: será que as crianças, que vêm seguidas por anjos da guarda negros (ou serão guardas maus?), surgem como almas mortas ou estão vivas e manipulam apenas as suas almas mortas. Seja como for. Nunca o descobriremos e também não o queremos fazer.

A esperança que Ariane Mnouchkine voltasse, finalmente, a maravilhar, desvaneceu-se. Nada melhorou, nada piorou. Tudo na mesma. Mas nunca antes ela ousara encenar uma peça tão má. *La ville parjure* não tem salvação possível. Loquaz, ecléctica, oca, alarga-se em considerações acerca do mundo, do espaço, do Orco. Quando o sofrimento é maior - porque todas as peças têm de ter um final - a autora salva-se para o reino da lenda e a realizadora para a noite. Mal Forzza aplanou o caminho para o trono por meio de um homicídio, pronto a pôr cobro ao que se está a passar no cemitério, lá estão todos ante o firmamento, querem "alimentar-se de ar" e construir um "templo do silêncio" ou um "teatro do silêncio". Porém, logo reparam: "Onde reina o silêncio, ninguém mais pode pugnar pela justiça." Portanto, nada de silêncio. Enquanto a produção dura há corridas e gritarias, música ininterrupta (de Jean-Jacques Lemêtre) e palavreado: "Não matar quer dizer: fazer tudo para não matar!"

Ariane Mnouchkine estava cheia de boas intenções. O aplauso bem educado, na sala cuja lotação não estava, de modo algum, esgotada, recompensou, acima de tudo, os seus bons sentimentos, na tradição da geração de 68. Enquanto houver artistas do tipo de Ariane Mnouchkine, a "consciência da Europa", sempre invocada por Hélène Cixous, não corre perigo. Era precisamente isto que se queria demonstrar. O curto aplauso dirigiu-se, sobretudo, aos actores, entre os quais se contavam como protagonistas: Juliana Carneiro da Cunha, Myriam Azencot, Jocelyn Lagarrigue, Nirupama Mityanandan e Shahrokh Meshkin Ghalam que, sombrio, magro e com voz de fístula, representou o papel da noite, um morcego subalimentado.

Todos eles trovejaram, brilharam e nunca se pouparam a esforços. Até nas pausas serviram ainda aos espectadores arroz em gamelas de lata. Só que não conseguiram salvar as duas amigas. Nem Ariane Mnouckine, outrora a rainha do teatro europeu, nem Hélène Cixous que perdeu mesquinhamente a oportunidade de tratar de um tema importante, porque o subestimou e se sobrestimou a si mesma. Madame Ésquilo, a narradora que se dirige constantemente ao público, é o *alter ego* de Cixous.Talvez ela devesse ter escolhido outro nome. Não por respeito. Por precaução.

Contra o esquecimento descabelado e estúpido

Thomas Langhoff encena *Kriembilds Rache,* de Friedrich Hebbel, para o festival *Wiener Festwochen*

Ler *Os Nibelungos* de Hebbel é sempre uma tortura. Aborrecidos, com repugnância, seguimos os amores míticos e as traições, as cenas de pancadaria e de lança dos protagonistas elevados a heróis, os homicídios e chacinas. Quando, por fim, todos se mataram, decapitaram, trespassaram uns aos outros, segue-se ainda uma mensagem cristã, como se todas as guerras tivessem qualquer tipo de utilidade e fossem sempre o início de uma amizade maravilhosa entre clãs, povos, nações. Hebbel tinha lido Hegel e acrescentara-lhe a esperança cristã; fascinava-o a ideia de que "a história está sempre a progredir para além da destruição, em direcção a mundos sempre novos e plenos de sentido".

Não queremos ver no palco a trilogia dos *Nibelungos*, de Hebbel, na sua totalidade, como um espectáculo lendário. Muito menos depois do holocausto, ao mesmo tempo que, na Jugoslávia, as populações se chacinam e, na Alemanha, se alastra um perigoso nacionalismo do tipo "somos outra vez alguém e também não fomos assim tão maus". Esta obra só é tolerável com adaptações e quando é utilizada como material, como fez, por exemplo, Wolfgang Engel, em 1988, em Dresden. Quando se utiliza Hebbel para criticar Hebbel e o mito nacional alemão, quando se faz o processo ao optimismo da época da revolução industrial alemã e às afirmações de que o bem nasce do mal, a humanidade aprende com a história e trilha, passando por cima de cadáveres, o caminho que conduz à verdade, ao bem e à beleza e, simultaneamente, também à nação justa e forte. Quando um realizador denuncia o erro como errado e a mentira como mentirosa.

Quando o festival *Wiener Festwochen* anunciou a co-produção de Hebbel juntamente com o *Deutsches Theater* de Berlim, a encenação da terceira parte da "tragédia alemã" *Kriemhilds Rache* (*A vingança de Kriemhild*) por Thomas Langhoff, tornou-se claro: não ia ser uma festa de júbilo. Langhoff sempre soube conferir actualidade a textos até aí considerados impróprios para ser encenados e que tinham desaparecido dos programas, actualidade essa que causa admiração e alegra porque o realizador chamou, outra vez, o teatro à obrigação de assumir uma atitude através da arte. Langhoff não palra sobre a instituição moral do teatro, estabelece-a. Quem tinha dúvidas se seria inteligente encenar apenas a terceira parte, de compreensão difícil, sem a história que a antecede, – bem vistas as coisas não há só medievistas, wagnerianos e conhecedores de Hebbel – serenou logo na primeira cena.

Uma vela brilha, no escuro. No palco vazio, homens de escuro; esperam silenciosos. De repente, alguém bate a uma porta alto demais. "Quem é?" pergunta o capelão que parece um membro do Ku-Klux-Klan. Uns minutos mais tarde o cadáver amortalhado de Siegfried é trazido para o palco. Langhoff começa com a nona cena de *Siegfrieds Tod (A morte de Siegfried)*. Esclarece, logo de início, do que se trata. Isto não é tudo: introduz uma "narradora" que lê num volumoso livro a lenda dos Nibelungos; manda representar cenas de importância central das outras duas partes da trilogia. Siegfried e Brunhild surgem em cena sem que todos os outros participantes reparem neles. Habilmente, Langhoff conta toda a tragédia como um puzzle dos Nibelungos. Estabelece, deste modo, não apenas as conexões de sentido necessárias: é exactamente a narradora de lendas, uma figura simpática, muito séria, representada por Bärbel Bolle, que retarda a acção, que a suspende. Exige reflexões acerca daquilo a que assistimos. Põe a descoberto as contradições entre a realidade dos Nibelungos e a poesia dos Nibelungos. Aquilo que, à primeira vista, parece não passar de mera informação acerca da acção, torna-se (também) numa crítica à recepção deste mito, lendário na Alemanha.

Na interpretação de Langhoff nada mais é sublime, heróico, ilustre, viril e grande. É precisamente com *A vingança de Kriemhild* que repele a estupidez descabelada de considerar a história esquecida como a melhor história. A hora zero não existe para os que nasceram depois. Por isso Langhoff faz com que uma tempestade dissipe a utopia conciliante e cristã do herói máximo de Hebbel, o moralista ético e político Dietrich von Bern. Dois velhos, imbuídos das melhores intenções, que não conseguiram evitar o pior, chegaram ao fim.

O Rei Etzel e Dietrich olham os cadáveres a seus pés e repetem sempre as mesmas frases: "Herr Dietrich, tirai-me a coroa / e carregai vós o mundo sobre as vossas costas", murmura Dietrich Körner; Friedo Solter resmunga: "Em nome daquele que morreu na cruz!" O ponto de exclamação não o pronuncia, nem sequer um ponto de interrogação. É apenas uma fórmula. Palavras sem força. Dietrich von Bern perdeu a fé em Deus; Etzel a fé na humanidade. Ambos deixaram passar a oportunidade de intervir, de gritar "basta!". São fracos, como todos os outros.

Langhoff trabalha como um arqueólogo e encontra, sob a superfície do texto de Hebbel, a história alemã, até à época actual. Descobre-os a todos: o *Führer*, os seduzidos, os colaboradores, os dispostos ao sacrifício, os irresponsáveis, os humilhados, os maltratados. Encontra frases alemãs, mentiras alemãs, crimes alemães.

Hagen e o capelão estão tranquilos, calmos, quando se sabem respeitados, reverenciados e dominam a situacão. Mas ai deles quando se levantam protestos, aí começa a gritaria. Michael Walke deixa de se importar com o crucifixo que lhe cai pendurado sobre a barriga, exalta-se e exige que lhe obedeçam no tom de voz de Goebbels. Hagen Tronje sabe sempre como há-de chamar os seus homens à razão. Umas vezes, Jörg Gudzuhn argumenta como um estadista, outras vezes assume a pose do *Führer*, do ditador, e exige submissão. Os Burgúndios baixam a grimpa. Todos eles, até o rei Gunther (Götz Schubert), são oportunistas complacentes, quase emudecidos; fracalhões que não se revoltam, nem chegam a formular um protesto. Envoltos em longos mantos vermelhos escuros sobre as cotas de malha reluzentes, arrastam-se atrás de Hagen e fazem o que se habituaram a chamar a honra, o dever. Fiéis até à morte, mantêm-se a seu lado. Não sacrificam o que se tornou culpado do assassínio de Siegfried. Nem para bem do povo, nem para sobrevivência própria. Querem a guerra total. No entanto, sabem que seria justo sacrificar Hagen, mas não ousam opor resistência. Baixam as cabeças quando Kriemhild lhes recorda quanto a sua posição moral é fraca; com que rapidez trocam uma fidelidade por outra, porque se inclinam sempre perante os fortes; como a sua honra se adapta, ignominiosamente, ao sabor dos ventos. Por toda a parte vira-casacas. Quando já não é possível mudar, quando já não conseguem dar a reviravolta, resta-lhes sempre ainda o sofrimento, o sacrifício e a morte. O final (à maneira de Wotan), a destruição é para eles o objectivo último, mais elevado.

Até a mulher: Kriemhild não pode ser diferente do que é, numa sociedade masculina assim: um machão feminino. Os seus argumentos não são ouvidos; as suas lágrimas não são vistas; os seus abraços são recusados. Dagmar Manzel mostra como esta mulher só aos poucos assume o papel de vingadora. Quando Etzel pede a sua mão, ainda rejubila, ladina como uma criança, por poder agora apanhar o assassino de Siegfried. Só isso lhe interessa. Quando todos os pedidos, todos os rogos são vãos, exige o sangue do mundo.

Como morta, está sentada no espaço vazio, concebido por Pieter Hein, que apenas é alterado pela luz e por diversas paredes traseiras, de modo que não há mudanças de cenário nem pausas a estorvar. Brinca, nervosa, com duas esferas de ferro. Uma é o seu destino, a outra o dos seus inimigos. Já não tem amigos. Até Etzel, nesta encenação um déspota esclarecido e a figura mais simpática, mais humana, se afastou dela. O pagão, que conhece a misericórdia cristã e não quer infringir o direito (de hospitalidade), faz de conta que não vê o que se passa no final. Olha para o lado quando Kriemhild é assassinada. Mas ouve as duas esferas rolarem pelo chão.

Também com os meios estéticos utilizados Langhoff deixa marcas no *Theater an der Wien*: cita Leni Riefenstahl e os telejornais. Quando os combatentes massacrados, cobertos de sangue, se arrastam pela frincha duma porta numa parede branca para o palco limpo, para morrer, Langhoff faz a associação com as imagens televisivas da guerra, que entram pelas salas de estar arrumadas, onde o terror é consumido como *western*. Nesta altura, Langhoff está muito perto da realidade e comenta-a simultaneamente.

Não de forma jactanciosa, propagandista. Mostra o que foi – isto inclui também a RDA –, mostra o que é. O espectáculo é suportado por um elenco forte (entre o qual se contam Guntram Brattia, no papel de Giselherr, e Klaus Piontek, no papel de Markgraf Rüdiger), comove pela sua severidade parcimoniosa. Com um nível intelectual elevado, isento de paixão, sensível, o teatro de

Thomas Langhoff dá um contributo para as discussões que preponderam, hoje, na Alemanha: não se pode falar "com naturalidade" da história alemã quando não se começa por aceitá-la. O Hebbel de Langhoff significa compenetrar-se desta história através do pesar.

Serão os teatros vazios sintoma de bom teatro?!

Uma defesa polémica em prol duma relação diferente entre a arte, o comércio e a crítica

Ao contrário do que acontece em todos os outros países do mundo, na Alemanha o teatro vazio é considerado o melhor teatro. O bom acolhimento junto da crítica, nas páginas literárias da imprensa, tem muito mais importância para muitos directores teatrais do que o êxito junto do público. Quando um director teatral consegue até poupar, os colegas ficam fora de si, protestam que ele está a fazer causa comum com os políticos, a querer insinuar-se; os críticos afastam-se, horrorizados. A cultura - isto é um facto estabelecido na Alemanha - tem de ser cara. Tem de parecer difícil, séria: quanto mais complicada, melhor. Um espectáculo divertido não é coisa que se faça. Peças ligeiras são um horror. Uma lotação esgotada, claro: é a pior mácula.

Gerd Leo Kuck, director do *Schauspielhaus* de Zurique resume: "Só as páginas literárias dos jornais acham mal quando um director de teatro decide poupar e apresentar um programa que agrade à maioria do público." As páginas literárias dos jornais e alguns colegas a quem parece uma aventura quando a arte vai em busca do pão para a boca; quando alguém tenta produzir mais barato, através de co-produções, e procura mecenas, mas não aceita, de forma alguma, traficantes de armas.

Kuck, que conseguiu, com o programa apresentado, eliminar o passivo do teatro de Zurique e, ao mesmo tempo, acirrar a curiosidade pelas suas produções, sabe do que está a falar. Embora conseguisse obter, para a casa que dirige, realizadores de renome e, além disso, actores convidados com os quais outros teatros só podem sonhar; embora os espectáculos que produz sejam objecto do interesse de críticos a nível supraregional e a encenação de *Oleanna* produzida por Jens-Daniel Herzog até tenha sido convidada para o Encontro de Teatro de Berlim, um jornal de Zurique protesta que o comércio expulsou a arte. Não é verdade. Mas esta reacção é típica: na Alemanha, na Suíça e na Áustria.

O sucesso junto do público é suspeito. O *Schauspielhaus* de Hamburgo foi eleito o "teatro do ano" por um grupo de críticos da revista *Theater heute* (*Teatro hoje*). Com razão: a estreia do director Frank Baumbauer com Marthaler, Jelinek e Goetz foi um êxito retumbante. Os críticos célebres acorreram; as páginas dos *jornais* estavam cheias; só o teatro é que se manteve quase vazio. O programa de Baumbauer era (e é) um programa que quer agradar aos jornais. Os cálculos do director batem certos: o que conta, para os políticos da cultura, não é tanto a casa cheia mas o êxito suprarregional, o aumento de prestígio.

Kuck, Jürgen Flimm, Claus Peymann, Dieter Dorn e Eberhard Witt trabalham de forma muito diferente. Em primeiro lugar preocupam-se com o seu trabalho, depois com o público; os críticos, que gostam bastante de ver nos seus teatros, vêm mais para o fim. Todos eles produzem espectáculos muito frequentados por um público acentuadamente jovem – e a imprensa não recompensa, de forma alguma, esta atitude.

A maior parte dos críticos só se interessa pela arte. O lado comercial é-lhes completamente indiferente, as condições de produção, essas nem as querem entender. Protestam contra os encerramentos de teatros e as medidas de poupança, solidarizam-se com os produtores de teatro lacrimosos e exigem, como estes, que tudo fique como está. É um facto: a arte subvencionada, o sistema dos teatros municipais e estaduais tem tradição na Alemanha; todos os artistas do mundo nos invejam por isto. A vida cultural deste país precisa do apoio económico da sociedade. Por outro lado, torna-se cada vez mais evidente que não é possível aumentar as subvenções. Antes pelo contrário: poupar está na ordem do dia.

E não apenas isto. Em vez de persistir, lacrimosos, em manter posições antiquadas, os produtores de teatro deviam, finalmente, passar à acção. À ofensiva. Quem dirige hoje um teatro sabe que as estruturas têm de ser modificadas. Que os sindicatos omnipotentes não podem continuar a bloquear melhoramentos racionais, que reduzam as despesas. Que os teatros podem funcionar com mais eficiência sob responsabilidade própria – como sociedade anónima de responsabilidade limitada ou como sociedade por acções –, livres de orçamentos paralisadores controlados pelo Estado. Leander Haußmann, chefe designado do teatro de Bochum, diz, claramente, que um director que dirige uma empresa média não pode aceitar continuar a ser mantido numa situação de dependência como a actual. Exige (juntamente com o director da administração) liberdade absoluta no que respeita às finanças, receitas e despesas sob responsabilidade própria.

Por outro lado, seria inteligente estabelecer, finalmente, os contratos de trabalho de modo que não se tenha de gastar mais do que o necessário. August Everding luta por isto há anos. Todos os responsáveis, mesmo os sindicalistas influentes, sabem que em muitos teatros se poderia trabalhar com menos técnica, que os ensaios poderiam ser reduzidos. Que o trabalho por turnos é contraproducente. Que os dias de encerramento não teriam de ser um imperativo teatral se os artistas, isto é, sobretudo os realizadores, fossem mais compreensivos. Que a cláusula de não despedimento nos contratos artísticos paraliza muitos teatros. Que o dinheiro é desbaratado, também com os actores.

Pois, evidentemente, numa grande casa, nem todos os actores trabalham quarenta horas semanais. Simplesmente porque é impossível ensaiarem todos ao mesmo tempo, de manhã, e representarem à noite. Os artistas habituaram-se a que lhes fossem concedidos, *à priori*, liberdades maiores, honorários mais elevados do que a pessoas que se matam a trabalhar noutras profissões. Na Suíça onde, temos que concordar, se pensa e se actua de modo mais coerente com o capitalismo do que na Alemanha e onde os sindicatos têm uma posição mais difícil, há muito que se impôs a ideia, nada despropositada, que os membros dum teatro não devem ter uma situação nem melhor nem pior do que o resto da população. Não queremos, com isto, afirmar que os actores, os realizadores, os cenógrafos e os directores teatrais ganham mundos e fundos à custa dos contribuintes, mas houve e há exageros, ninguém o nega. Afinal, a censura que os teatros são, há anos, *self-services* não veio da boca de políticos ou críticos, mas de Jürgen Flimm, o chefe do *Thalia Theater*.

Recordamos que Bernhard Minetti – actor altamente remunerado do *Schiller Theater* – poucas vezes aí aparecia em cena, mas ganhava extras, um pouco por toda a parte na República. Não lho levamos a mal, nem a ele nem a tantos outros, sobretudo aos artistas geniais.

Mas será realmente íntegro aceitar honorários a triplicar por um trabalho simples? Será que todos os teatros têm de ter grandes elencos ou será que o modelo de Zurique, a companhia reduzida que goza de trabalho a tempo inteiro e à qual se vêm juntar, em caso de necessidade, artistas convidados – Edgar Selge, Cornelia Schmaus, por exemplo – é tão disparatado como isso?

Sabemos que a profissão do técnico de palco, do actor, do encenador, do director teatral é trabalhosa, desgastante. Que se perdem muitas noites, que o trabalho aos sábados e aos domingos é a regra. Mas a decisão de trabalhar no teatro foi e é, para todos, uma decisão tomada de livre vontade; os sacrifícios eram e são previsíveis. Para além disto, seja-me permitida a pergunta: será que há um local de trabalho mais bonito do que o teatro? Quem não gostaria de se ocupar, uma vida inteira, de literatura, música, quadros. Exactamente por isso é ousadia exigir o pagamento adicional dos transtornos. Os críticos tampouco recebem pelo seu trabalho um subsídio de trabalho nocturno ou de trabalho repugnante, tal como os carniceiros não podem exigir um tributo de sangue. "A qualidade de vida não é o dinheiro, mas o local de trabalho", sabe-o Kuck e afirma que, no teatro que dirige, todos o compreenderam há muito.

Os sindicatos são demasiado fortes, não estão dispostos a discutir, dizem muitos. Quem diz que não podem ser obrigados, pela razão, a ser razoáveis? O exemplo é Zurique. A cidade colocou o sindicato perante a alternativa: ou o *Schauspielhaus* - uma sociedade por acções - abre falência ou se modificam os contratos. O *Schauspielhaus* ainda existe! Antes de se pensar em mais encerramentos devia-se iniciar um debate semelhante na Alemanha. Os políticos não perdem um grande número de votos com isso; o número dos afectados é pequeno e entre a população há pouca compreensão para com os privilégios dos que trabalham no palco. Deve ser possível recordar aos sindicatos a função original para que foram criados: conservar postos de trabalho!

A maior parte dos produtores de teatro têm de começar por aprender que prestam um serviço à sociedade que os financia. Porque não entendem a profissão que exercem como uma sorte, em vez dum martírio bem remunerado? Porque não reconhecem que, com um orçamento médio de 30 milhões de marcos é possível poupar um milhão, sem palavreado, sem lamentos. Numa época como esta ninguém se pode dar ao luxo do desgoverno. Isto também significa que o funcionamento das instituições deve ser visto e organizado segundo critérios económicos. "Talvez", diz Kuck, "os teatros alemães ainda tenham de passar um bocado pior para entenderem que é altura de agir, em vez de exigir." Talvez os directores teatrais também devessem vir a público com os seus problemas. Publicar o que torna o seu trabalho difícil. Então talvez ficássemos, por exemplo, a saber porque é que alguns directores teatrais não conseguem vincular às suas casas os actores e os realizadores que os críticos tanto gostariam de aí ver. Na maioria dos casos os contratos falham por exigências relativas a honorários ou a papéis.

Mas, nesse caso, os directores teatrais e os artistas teriam de confiar nos seus críticos, apesar das opiniões contraditórias em relação a produções, encenações e projectos. Só que não o fazem. O abismo entre os artistas e a crítica é maior do que nunca. Entre o público e a crítica também. Mal-entendidos, incompreensão, desinteresse. No entanto, quando se trata de manter o teatro alemão subvencionado, os artistas, os burocratas, os funcionários e os críticos deveriam combinar, numa acção concertada, o que haveria a fazer.

Pôr termo a preconceitos também quer dizer despedir-se da certeza simplista que os programas para minorias, os espectáculos à porta fechada, com exclusão do público que se nega, são garantias de qualidade, progresso, vanguarda. A arte pode ser vendável e não tem, por isso, de ser má. O que agrada é perfeitamente admissível. Isto não significa, não pode significar, que o que é difícil, impopular deve desaparecer dos palcos alemães. Porém, que soberba a dos críticos, denegrir espectáculos que lhes desagradam com o argumento que são "alimento para os assinantes". Por muito que se possa dizer contra os assinantes, há algo que os caracteriza: aprendem, durante anos, a ver, ouvir, reconhecer. Quando se inscreveram no *Schauspielhaus* em Zurique, no *Residenztheater* em Munique, no *Thalia* em Hamburgo, no *Burgtheater* em Viena, nos

Kammerspiele em Munique aprendem algo mais. "Tornam-se conhecedores", diz Kuck. Dieter Dorn não difere muito de opinião. Que cinismo, fazer teatro para os críticos! Que estupidez, querer manter privilégios pondo, assim, em risco postos de trabalho e a arte! Que temeridade julgar-se mais inteligente do que o público! O teatro alemão corre perigo. Todos têm culpa desta miséria: os críticos também, infelizmente. Poderíamos agora ficar a observar o declínio do teatro ou - muito melhor - agir. Não é possível conservar a esperança, inactivos, como a Winnie de Beckett. A questão não é a situação não ter piorado, o que não houve foi melhoria.

ÍNDICE REMISSIVO

1789, 33, 40
Abba, Martha, 21, 25
Abdoh, Reza, 359
  Hip Hop Waltz of Eurydice, 359
  The Law of Remains, 359
Abt, Katharina, 388
Achternbusch, Herbert, 215
Adorno, Theodor W., 48, 87, 246
L'Affaire de la Rue Lourcine, 168-72
Affolter, Therese, 174
L'Age d' Or, 34, 410
Aguila de blasón, 249
Aillaud, Gilles, 93, 150, 172, 201, 354, 362
Albee, Edward, 395
Alceste, 123
Altmann, Michael, 93
Am Ziel, 331
Amstutz, Roland, 314
Anna Livia Plurabelle, 31
Anouilh, Jean, 283
Arrabal, Fernando, 249
Arroyo, Eduardo, 91, 92, 94, 201, 368
  Bantam, 91-95
Artaud, Antonin, 296
As you like it, 207
L' Atelier d'Alberto Giacometti, 366
Átridas, Os, 411
Aujourd' hui c'est mon anniversaire, 235-40
Augier, Émile, 171
Augustin, Elisabeth, 156
Aumont, Michel, 252
Auteuil, Daniel, 355
Azencot, Myriam, 416

Bach, Johann Sebastian, 247
Baillon, Jacques, 355
Balcon, Le, 355, 367
Baltsa, Agnes, 104
Bankole, Isaach de, 97
Bantam, 91-95

Barnfather, Mick, 384
Barriera, Jean-Claude, 34
Barth, Susanne, 120, 121
Baruffe Chiozzote, Le, 358
Baudrillard, Jean, 17, 319, 331
Bauer, Raimund, 385
Bauer, Wolfgang, 302
Baumbauer, Frank, 16, 91, 346, 347, 424-25
Baur, Lilo, 380-82, 384
Baur, Reimar Joh., 277
Bausch, Pina, 359
Bauschmid, Wolfgang, 27
Bechtolf, Sven-Eric, 409
Becker, Ben, 371
Becker, Hans-Ulrich, 13
Beckett, Samuel, 136, 154, 205, 355, 431
Beek, Richard, 27
Beelitz, Günther, 271
Beethoven, Ludwig van, 238
Beil, Hermann, 41, 179
Beilharz, Manfred, 135, 136
Bénichou, Maurice, 317, 318, 319
Benjamin, Walter, 273, 275
Bennent, Anne, 183, 186
Bennent, David, 93, 230, 319, 321
Bennent, Heinz, 95
Bérénice, 92, 150
Berger, John, 373, 378, 382, 384
Berghaus, Ruth, 214
Bergmann, Ingmar, 310
Berkeley, Busby, 334
Bernaola, Carmelo, 254
Bernhard, Thomas, 11, 15, 75-82, 154, 172-81, 205, 249, 281, 290, 331-32, 399
  Am Ziel, 331
  Heldenplatz, 11, 172-81
  Der Ignorant und der Wahnsinnige, 82
  Der Theatermacher, 75-82
  Vor dem Ruhestand, 177
  Der Weltverbesserer, 77
Bertin, Roland, 61, 217
Besy, 37
Betton, Marc, 262, 267
Bickel, Moidele, 125, 150
Bierbichler, Sepp, 349-52
Bigot, Georges, 37
Biras, Francis, 116, 168
Bizet, Georges, 100-02, 105
  Carmen, 100-05, 227, 322
Blanche, Roland, 267
Bock, Stephan, 41
Boehm, Franz, 46
Bogart, Humphrey, 124, 131, 217
Bogdanov, Michael, 300
Böhlke, Edgar M., 85-6
Bolle, Bärbel, 419
Bond, Edward, 249, 398
Bondy, Luc, 13, 62-4, 66-7, 256, 262, 264, 310-11, 313-15, 354, 361-66, 372, 377, 402

Bone-the Fisch, 287

Bonnaire, Sandrine, 218

Bonnes, Les, 367

Bosch, Hieronymus, 192

Botticelli, Sandro, 200

Bowles, Jane, 117, 119, 122

- *In the Summer House*, 117-122

Bowles, Paul, 118

Boyer, Myriam, 205

Boysen, Markus, 27

Boysen, Rolf, 155, 181, 187

Brattia, Guntram, 303, 422

Brauer, Charles, 27

Braun, Volker, 285

- *Übergangsgesellschaft*, 285

Brecht, Bertolt, 215-20, 250, 332

- *Der gute Mensch von Sezuan*, 215
- *Leben des Galilei*, 215

Breckwoldt, Marion, 342, 345

Breth, Andrea, 16, 244, 247, 255--57, 259-61, 403

Broch, Hermann, 112-14, 384-85, 387

- *Die Entsühnung*, 384-88
- *Die Schuldlosen*, 112-16

Broich, Margarita, 211

Brook, Peter, 17, 56, 69-75, 100, 102--03, 105, 226-33, 315-16, 319-30, 372, 375-77, 384, 401, 404

- *The Empty Space*, 227, 234, 325
- *L'Homme qui*, 315-22, 326, 329--30, 372
- *Die Konferenz der Vögel*, 322
- *Le Mahabharata*, 69-75, 227, 322, 324-5, 384
- *Marat/Sade*, 322-24
- *The Tempest*, 167, 226-34, 327
- *La Tragédie de Carmen*, 100-05, 227, 322
- *US*, 323
- *Woza Albert*, 324

Brown, Al, 91

Bruder Eichmann, 48

Bryars, Gavin, 29

Bubke, Anne-Marie, 303

Buchegger, Christine, 121

Büchner, Georg, 189-94, 201, 203-05, 355

- *Dantons Tod*, 201-06
- *Woyzeck*, 189-95, 355-56

Büchse der Pandora, Die, 161-68

Buhre, Traugott, 80-82

Bumbry, Grace, 104

Buñuel, Luis, 70, 322

Bürgin, Andrea, 289

Burian, Paul, 67

Busoni, Ferruccio Dante Michelangiolo Benvenuto, 76

Cage, John, 31

Cagnote, La, 171

Calderón de la Barca, Pedro, 247, 273-74
  La vida es sueño, 273
Callara, Vincent, 41
Cara de plata, 249
Carmen, 100-05, 227, 322, 325
Carpi, Fiorenzo, 93
Carreras, José, 104
Carrière, Jean-Claude, 70-73, 75, 102, 229
  Le Mahabharata, 69-75, 227, 322, 324-25, 384
Carrière, Mathieu, 43
Carstensen, Margit, 301
Carther the Unstoppable Sex Machine (Carter U.S.M.), 302
Casarès, Maria, 37, 99, 252, 254
Caspari, Theodor, 409
Castorf, Frank, 14, 16, 240, 244, 246, 267-72, 283-84, 286, 306, 309, 357, 402
Caubère, Philippe, 410
Celestina, La, 195-200
Cella, Ettore, 24
Cervantes Saavedra, Miguel de, 197
Chaplin, Charlie, 218
Chéreau, Patrice, 17, 56-8, 60-1, 64, 69, 96, 98, 99, 100, 149, 261, 264-66, 360
Chevit, Maurice, 253
Chloderlos de Laclos, Pierre Ambroise François, 57
  Les Liaisons Dangereuses, 57
Citti, Marc, 267
CIVIL warS, 126
Cixous, Hélène, 410-14, 416
  L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, 410
  La ville parjure, 414-15
Clarin, Irene, 27, 32
Claudel, Camille, 142
Claudel, Paul, 140-43, 145, 195
  Partage de Midi, 143
  Le Soulier de Satin, 140-45, 195-96
Clausen, Andrea, 365
Clever, Edith, 112, 158-60
Collin, Marie, 354-60
Combat de Nègre et de Chiens, 96
Comedias Bárbaras, 248-55
Constant, Marius, 104
Copi, 249
Coriolanus, 333
Côte, Laurence, 367
Cranach, Lucas, 247
Crombecque, Alain, 69, 291
Crucible, The, 341
Cunha, Juliana Carneiro da, 416
Cunningham, Merce, 31

Dahmer, Jeffrey, 359
Dantons Tod, 201-06

Death Destruction & Detroit, 126
Death Destruction & Detroit II, 122-28
Deichsel, Wolfgang, 169
  Loch im Kopp, 169
Delay, Florence, 198
Deleuze, Gilles, 43
Dene, Kirsten, 40, 42, 76, 175, 179, 180, 263
Descartes, René, 294
Deschamps, Jérôme, 373
Deycks, Dr. F., 353
Dichy, Albert, 366
Diehl, Hans, 363
Diekhoff, Marlen, 343
Dietschy, Véronique, 104
Dittrich, Ralf, 304
Djadja Vanja, 151-58
Doktor Faustus, 110
Don Carlos, 184
Dorn, Dieter, 12-3, 51, 56, 204, 220, 272, 287-89, 398, 425, 431
Dorst, Tankred, 15, 317
  Herr Paul, 15
  Ich, Feuerbach, 317
Dort, Bernard, 292
Dostoievski, Fedor M., 37
  Besy, 37
Drame de la Vie, Le, 292, 294
Dresen, Adolf, 209
Dréville, Valérie, 200, 217
Dubois, Jean-Yves, 199
Dubuffet, Jean, 295
Dudow, Slatan, 385
Dünßer, Crescentia, 80

Eberth, Claus, 155, 157, 184, 187
Eberth, Michael, 189
Ecoffey, Jean-Philippe, 97
Eggmann, Marietta, 130
Einbrodt, Günter, 132, 135
Einsame Weg, Der, 255-61
Eisenstein, Sergej, 334
Ellert, Gundi, 15, 343, 345
Empty Spache, The, 227, 234, 325
Engel, Tina, 257, 365
Engel, Wolfgang, 244-46, 417
Entsühnung, Die, 384-88
Ermittlung, Die, 323
Esche, Eberhard, 276
Ésquilo, 410, 412, 414
  Os Persas, 358
Eurípedes, 410, 414
  Alceste, 123
Everding, August, 391, 426

Fabian, Jo, 402
Fabius, Laurent, 413
Fanti, Lucio, 146, 150, 356
Fassbinder, Rainer Werner, 82-9, 129, 178
  Der Müll, die Stadt und der Tod, 82-90, 129, 178
Fausse Suivante, La, 57, 64

Faust, 198, 220-26, 244, 347, 350-51
Fehling, Jürgen, 15
Feige, Wolfgang, 46
Ferran, Cathérine, 199
Fichte, Johann Gottlieb, 343-44
Fischer, Klaus, 46
Fischer, Peter, 51
Flaschberger, Hannes, 384
Fliegende Holländer, Der, 143
Flimm, Jürgen, 12, 13, 16, 398, 404-05, 408-09, 425, 427
Fo, Dario, 377
Fomenko, Pjotr, 401
Fortinbras' Klage, 207
François, Guy-Claude, 412
François, Marc, 356-57
Frayn, Michael, 111
  Noises Off, 113
Freier, Barbara, 27
Freyer, Achim, 135-37, 140, 189-95
  Der gestreckte Blick oder Die Krümmung der Fläche zum Raum, 135, 137
Friedrich, Caspar David, 186
Friedrich, Inka, 352
Frot, Catherine, 314
Fuchs, Matthias, 163
Fuchs, Oswald, 387

Galàn, Graciela, 250
Ganz, Bruno, 54
Garbarek, Jan, 384
Garretta, Michel, 413
Gasser, Wolfgang, 175-76, 179-80
Gence, Denise, 254-55
Genet, Jean, 355, 366-69, 371-72
  L'Atelier d'Alberto Giacometti, 366
  Le Balcon, 355, 367
  Les Bonnes, 367
  Haute Surveillance, 367
  Splendid's, 355, 366-72
Gestreckte Blick oder Die Krümmung der Fläche zum Raum, Der, 135, 137
Ghalam, Shahrokh Meshkin, 416
Giacometti, Alberto, 366
Giesing, Dieter, 337, 339, 403
Giganti della montagna, I, 21-27
Giggenbach, Robert, 46
Gleichgewicht, Das, 336
Glucksmann, André, 246
Gnädinger, Matthias, 67
Godard, Jean-Luc, 70
Goebbels, Heiner, 41
Goebbels, Joseph, 420
Goethe, Johann Wolfgang von, 81, 159, 200, 220, 222-23, 226, 245, 267-68, 270, 272, 283, 286, 347-48, 350-51, 353, 412, 414
  Faust, 198, 220-26, 244, 347, 350-51
  Torquato Tasso, 267-72
Goethes Faust $\sqrt{1+2}$, 347-53
Goetz, Rainald, 15, 424
Golden Windows, The, 29-32, 126

Goldoni, Carlo, 358
  Le Baruffe Chiozzote, 358
Gombrowicz, Witold, 249
Gorki, Maxim, 187
Gosch, Jürgen, 361-62, 365
Gould, Glenn, 176
Goya y Lucientes, Francisco José de, 249
Grafe, Frieda, 334
Graia, Hammou, 97
Greggory, Pascal, 265
Griem, Helmut, 153, 155
Grillparzer, Franz, 246
Grimault, Marion, 97
Grinberg, Anouk, 262-64
Grote, Ulrike, 343
Groth, Sylvester, 171, 370
Grotowski, Jerzy, 375
Grüber, Klaus Michael, 13, 46, 66, 91-2, 109, 112, 115-16, 150, 168-69, 171-72, 201–06, 220, 286, 296, 350, 355, 366-67, 402
Gründgens, Gustaf, 347, 349
Grützke, Johannes, 163-64
Grumberg, Jean-Claude, 290
Gudzuhn, Jörg, 211, 276, 278, 420
Gute Mensch von Sezuan, Der, 215

Habibi, Bahman, 413
Händel, Georg Friedrich, 415
  Rinaldo, 415
Hagen, Nina, 54
Hakl, Fritz, 191
Hamburger, Maik, 209
Hamel, Lambert, 27, 288
Hamlet, 207-14
Hamletmaschine, Die, 207-214
Hamsun, Knut, 356-57
  Sklaven der Liebe, 356
Hanayagi, Suzushi, 122
Handke, Peter, 14-5, 107, 137, 354, 358, 361, 363-68
  Die Stunde da wir nichts voneinander wußten, 14, 354, 358, 361
Hansen, Greger, 125-26
Hartmann, Matthias, 13, 17, 388, 390-91, 395-96, 402
Hauptmann, Gerhart, 181-85, 187
  Indipohdi, 181
  Und Pippa tanzt!, 181-187
Hausmann, Esther, 121
Haußmann, Doris, 299
Haußmann, Leander, 13, 17-18, 240, 244, 283-84, 286, 299- 301, 303-05, 402, 426
Haute Surveillance, 367
Hebbel, Christian Friedrich, 105-06, 108, 110, 417-20, 423
  Kriemhilds Rache, 417-23
  Die Nibelungen, 105-12, 417
  Siegfrieds Tod, 419
Hedda Gabler, 403
Heerdegen, Edith, 77
Heesters, Nicole, 93-4

Hefti, Urs, 42
Hegel, G.W. F., 343-46, 417
Heidegger, Martin, 343
Hein, Pieter, 275, 422
Heising, Ulrich, 61
Heldenplatz, 11, 172-81
Henkel, Sandra, 407
Herbert, Zbigniew, 207
  Fortinbras' Klage, 207
Hermannsschlacht, Die, 37-44, 110
Herr Paul, 15
Herrmann, Karl-Ernst, 51, 53-4, 63, 78, 179
Herzog, Jens-Daniel, 13, 424
Herzog, Peter, 27
Heyme, Hansgünther, 11-13, 106, 109, 192, 204
Hiégel, Catherine, 99
Higelin, Ken, 228
Hilsdorf, Dietrich, 86-9
Hinze, Wolfgang, 300, 392, 395
Hip Hop Waltz of Eurydice, 359
L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, 410
Hitler, Adolf, 48, 78, 130-35, 174, 180, 183-84, 334, 391
Hitz, Bruno, 384
Hoback, James, 104
Hoffmann, Jutta, 166
Hoffmann, Till, 38
Hofmannsthal, Hugo von, 273-74, 277, 279
  Jedermann, 261
  Der Turm, 273-80
Hölderlin, Friedrich, 54, 62, 135, 240, 247, 343
  Hyperion, 243, 247
Holtzmann, Thomas, 67, 68, 182, 187
Höpfner, Ursula, 46
L' Homme qui, 315-22, 326, 329-30, 372
Hoppe, Marianne, 173
Hopper, Edward, 31, 258
Horácio, 248
Hornus, Cécilia, 205
Huis Clos, 266
Huppert, Isabelle, 358
Hyperion, 243, 247

Ibsen, Henrik Johan, 244, 246, 310-11, 314-15, 395, 404-05, 408-09
  Hedda Gabler, 403
  John Gabriel Borkman, 246, 310-15, 372
  Vildanden, 404-09
Ich, Feuerbach, 317
Ignorant und der Wahnsinnige, Der, 82
In the Summer House, 117-22
Indipohdi, 181
Ionesco, Eugène, 249
Ivanov, 355

Jäggi, Ueli, 309, 352
Jäkel, Gisbert, 258
Jankelewitsch, Vladimir, 294
Jarry, Alfred,
  Ubu roi, 31
Játék a kastélyban, 111
Jay, Jean-Claude, 252
Je suis, 291
Jean Paul, 191
Jedermann, 261
Jelinek, Elfriede, 15, 172, 342-43, 346, 402
  Wolken, Heim, 342-47, 402
John Gabriel Borkman, 246, 310-15, 372
Jour de Fête, Le, 358
Jourdheuil, Jean, 61
Joyce, James
  Anna Livia Plurabelle, 31
Jubiläum, 45-49
Julius Caesar, 283, 333

Kafka, Franz, 126, 296, 355
Kaiser, Joachim, 391
Kammer, Friederike, 156
Kant, Immanuel, 247
Kantor, Tadeusz, 135-36, 138-40, 235-40, 359
  Aujourd'hui c'est mon anniversaire, 235-40
  Die Künstler sollen krepieren, 237
  Die Liebes- und Todesmaschine, 135, 138
  Ô douce nuit, 239
Karajan, Herbert von, 104
Karajan, Isabel, 252, 254
Karasek, Daniel, 384-87
Kaulbach, Walter von, 299
Kempers, Cornelia, 194
Kienberger, Jürg, 308
King Lear, 193, 229, 253
Kipphardt, Heinar, 48
  Bruder Eichmann, 48
Kirchhoff, Corinna, 68
Kirchlechner, Dieter, 388
Kirchner, Ignaz, 134, 135, 407
Kislinger, Harald, 15
Kleber, Bernhard, 299
Kleist, Heinrich von, 15, 37-9, 41-4, 159-60, 204, 247, 343
  Die Hermannsschlacht, 37-44, 110
  Penthesilea, 158-60
  Der zerbrochene Krug, 244, 246, 259
Knipper, Olga Leonardovna, 152
Koerbl, Jörg-Michael, 212
Kogge, Imogen, 151, 171, 257
Kohl, Helmut, 399
Köhler, Juliane, 389
Kokkos, Yannis, 140-41, 145, 196, 217
Koltès, Bernard-Marie, 96-9, 209, 264, 290
  Combat de Nègre et de Chiens, 96

Quai Ouest, 96-100
Retour au Désert, 264
Konferenz der Vögel, Die, 322
König, Michael, 257, 260
Kopit, Arthur, 287-88
Bone-the-fish, 287
Road to Nirvana, 287-90
Körner, Dietrich, 420
Kortner, Fritz, 15
Köstler, Gabriele, 271, 300-01
Kott, Jan, 207
Kouyate, Sotigui, 231-32, 319
Kraehkamp, Heinz, 93
Krauel, Martina, 53
Kremer, Peter, 271
Kriemhilds Rache, 417-23
Kroetz, Franz-Xaver, 15
Kuck, Gerd Leo, 388, 423-25, 428, 431
Künstler sollen krepieren, Die, 237
Kuhlenberg, Hildegard, 108

Laban, Rudolf von, 334
Labiche, Eugène, 168-69, 171-72, 265, 309
L'Affaire de la Rue de Lourcine, 168-72
La Cagnotte, 171
Lagarrigue, Jocelyn, 416
Lampe, Jutta, 51, 62, 66, 68-69, 148, 151
Lang, Alexander, 148, 150-51
Lang, Fritz, 110
Langhoff, Matthias, 209
Langhoff, Thomas, 14, 16, 17, 181-84, 244, 246, 255-56, 273, 275-76, 279-80, 397, 417-18, 423
Lattermann, Jenny, 122
Lavelli, Jorge, 248-51, 253-55
Law of Remains, The, 359
Leben des Galilei, 215
Lecoq, Jacques, 373, 377
Léhar, Franz, 125
Leiacker, Johannes, 84
Lemêtre, Jean-Jacques, 416
León, Tania, 29
Léotard, Philippe, 112
Lessing, Doris, 317
Lessing, Gotthold Ephraim, 151, 233, 244-45, 283, 331
Nathan der Weise, 233
Liaisons Dangereuses, Les, 57
Lichtenhahn, Fritz, 408
Liebes- und Todesmaschine, Die, 135, 138
Lienert, Frank, 277
Lietzau, Hans, 15, 17, 151-53, 155, 157, 282, 310
Lievi, Cesare, 262, 266
Lindenberg, Konrad, 372
Lindenberg, Udo, 164
Lindinger, Hugo, 79, 130
Llamas, Armando, 249
Loch im Kopp, 169
Löscher, Peter, 136
Lothar, Ernst, 273

- Lothar, Susanne, 162-65, 167, 186, 339-40, 342
- *Lucio Silla*, 58-9
- Lühr, Peter, 24, 27, 31-2
- Lurija, Alexander R., 320
- Lyssewski, Dörte, 365

Madonna, 287

- Maeterlinck, Maurice, 138, 140
  - *Pélleas et Mélisande*, 322
  - *La Mort de Tintagiles*, 138
- *Mahabharata, Le*, 69-75, 227, 322, 324-25, 384
- Maillan, Jacqueline, 264
- Malhar-Shivalingappa, Shantala, 228
- Malton, Leslie, 135
- Mamet, David, 287, 337-38, 341
  - *Oleanna*, 337-42, 388, 403, 424
  - *Speed-the-plow*, 287
- Mangold, Lisi, 27
- Mann, Dieter, 276
- Mann, Erika, 389
- Mann, Klaus, 410
  - *Mephisto*, 410
- Mann, Thomas, 110, 182, 348
  - *Doktor Faustus*, 110
- Manzel, Dagmar, 211, 421
- Maratrat, Alain, 232
- *Marat/Sade*, 322-24
- Marcon, André, 206, 296
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 57-8, 60, 62-6
  - *La Colonie*, 57
  - *La Fausse Suivante*, 57, 64
  - *Le Triomphe de l'Amour*, 62-69
- Marquais, Michelle, 61
- Marthaler, Christoph, 14, 306-09, 347-53, 357, 402, 424
  - *Goethes Faust* $\sqrt{1+2}$, 347-53
  - *Murx den Europäer...*, 306-10
- Materic, Mladen, 357-58
  - *Le Jour de Fête*, 358
- Matthes, Ulrich, 186, 369
- McBurney, Simon, 17-8, 372-84
  - *Street of Crocodiles*, 372-73, 380
  - *The Three Lives of Lucie Cabrol*, 373, 380-84
- McCarthy, Joseph, 341
- McMullan, Tim, 384
- *Mein Kampf*, 128-35
- Meinhof, Ulrike, 344
- Meiningen, Duque de, 299, 300, 334
- Melles, Sunnyi, 27, 288-89
- Melzl, Barbara, 389
- *Mephisto*, 410
- Merimée, Prosper, 100, 102, 105
  - *Carmen*, 100-05, 227, 322, 325
- Merlant, Guy, 205
- Metz, Stefan, 384
- Meyer, Hans-Werner, 301
- Meyer, Hartmut, 268-70
- Meyerhold, Karl Theodor Kasimir, 152
- Michael, Wolfgang, 105, 370
- *Midsummer Night's Dream, A*, 56, 304
- Mikaël, Ludmila, 142-43

Miller, Arthur, 341
  The Crucible, 341
Miller, Patricia, 104-05
Minetti, Bernhard, 76-77, 80, 427
Minks, Wilfried, 339
Mirakel, Das, 333
Mirmont, Roger, 199
Mitterand, François, 413
Mityanandan, Nirupama, 416
Mnouchkine, Ariane, 32-7, 72, 359--60, 377, 409-11, 414-16
  L'Age d' Or, 34, 410
  Les Atrides, 411
  Molière, 33
  1789, 33, 410
Molière, 33
Molnár, Ferenc, 111
  Játék a kastélyban, 111
Momoyama, Harué, 229
Moreau, Jeanne, 18, 112-16, 195, 199, 200
Morgenroth, Daniel, 277-78
Mort de Tintagiles, La, 138
Moulin, Jean-Pierre, 267
Mozart, Wolfgang Amadeus, 59, 147, 269, 351, 370
  Lucio Silla, 58-9
Mühe, Ulrich, 210-11, 214, 339, 340-42
Müll, die Stadt und der Tod, Der, 82-90, 129, 178
Müller, André, 291
Müller, Heiner, 57-58, 60-61, 207-14, 280, 285
  Die Hamletmaschine, 207-14
  Quartett, 57-62
Murx den Europäer..., 306-10
Myers, Bruce, 232

N*athan der Weise*, 233
Neuenfels, Hans, 12
Nibelungen, Die, 105-12, 417
Nicklisch, Maria, 27, 31, 126, 155-56
Nicole, Eugène, 294
Niermeyer, Amelie, 13
Nietzsche, Friedrich, 296, 318-19
Nindel, Thorsten, 389
Nissile, Bernard, 312
Noël, Edwin, 27
Noelte, Rudolf, 203
Noises off, 111
Novarina, Valère, 18, 290-97
  Le Drame de la Vie, 292, 294
  Je suis, 291
  Pendant la Matière, 294
Nüsse, Barbara, 344

Obolensky, Chloé, 72, 231
Obonya, Cornelius, 371
Ô douce nuit, 239
Offenbach, Jacques, 51, 191, 238
Ogier, Bulle, 267, 311, 315
Oïda, Yoshi, 319-21
Oleanna, 337-42, 388, 403, 424
Orlando, 358
Orloff, Ida, 183

Orth, Elisabeth, 194
Othello, 403
Ovídio, 303

Pärt, Arvo, 384
Park, Der, 51-56
Parsifal, 47, 107, 125, 164, 183, 229
Partage de Midi, 143
Pascal, Blaise, 294, 296
Patarôt, Hélène, 384
Peduzzi, Richard, 58, 98, 266
Pekny, Romuald, 27
Pelléas et Mélisande, 322
Pendant la Matière, 294
Penthesilea, 158-60
Pepusch, Christopher, 27
Perregaux, Béatrice, 61
Persas, Os, 358
Petri, Elke, 122
Petrisch, Barbara, 27
Peymann, Claus, 11-15, 37-9, 40-5, 75, 82, 96, 106, 110, 112, 167, 172-73, 179-80, 229, 272, 336, 361, 365, 398-99, 425
Phèdre, 145-51
Philipe, Gérard, 37, 143
Picasso, Pablo, 364
Piccoli, Michel, 311-15
Piloty, Karl Theodor von, 299
Pinter, Harold, 117
Piontek, Klaus, 422
Pirandello, Luigi, 21-5, 27, 91
  I giganti della montagna, 21-7
Platt, Fosefin, 77
Pleitgen, Ulrich, 42
Ponnelle, Jean-Pierre, 182
Professor Bernhardi, 392
Proust, Marcel, 113, 141

Quadflieg, Will, 408
Quartett, 57-62
Quai Ouest, 96-100

Rabelais, François, 295
Racine, Jean, 65, 145, 147-48, 151, 204
  Bérénice, 150
  Phèdre, 145-51
Ramos Maza, Renata, 413
Raschig, Susanne, 106, 365
Rath, Elisabeth, 175, 179
Räuber, Die, 246
Recalcati, Antonio, 93
Recoing, Eloi, 216
Redl, Christian, 165
Redl, Wolf, 111
Rehm, Werner, 365
Rei Édipo, O, 333
Reinhardt, Max, 333-34
Renar, Karl, 27
Renucci, Robin, 143
Renzenbrink, Ursula, 41
Requiem für einen Spion, 403
Reti, Nicky, 218
Retour au Désert, 264
Reymond, Dominique, 205
Rheingold, 182
Richard II, 32, 34-6

Riefenstahl, Leni, 334, 422
Rieger, Silvia, 271
Rimbaud, Arthur, 55, 296
Rinaldo, 415
Ring der Nibelungen, Der, 149, 182, 344
Ritter, Ilse, 76, 343, 346
Road to Nirvana, 287-90
Rocca, Loriano della, 235
Rodin, Auguste, 142
Rohde, Armin, 111
Röhrbein, Momme, 389
Rojas, Fernando de, 195, 197
  La Celestina, 195-200
Romance de lobos, 249
Romeo and Juliet, 198, 299-306
Römer, Anneliese, 174
Rose, Jürgen, 181, 186, 287, 289
Rossi, Aldo, 30
Roth, Friederike, 117
Rough Crossing, 111
Roussillon, Jean-Paul, 97
Rudolph, Hans Christian, 257, 260, 406
Rühle, Günther, 83-4, 90, 129
Ruppert, Anton, 182

Sacks, Oliver, 316-22, 327
Sade, Marquis de, 322-24
Samarovski, Branko, 42, 122, 147, 149, 151
Samel, Udo, 54, 170-72, 257
Sangaré, Bakary, 230
Sandre, Didier, 143-44
Santo Agostinho, 293-94, 296
Sarbach, Annelore, 108
Sartre Jean-Paul, 145, 266, 367, 388, 390-91, 394-96
  Les Séquestrés d'Altona, 388-96
  Huis-clos, 266
Schade, Doris, 27, 154
Schäfer, Roland, 53, 171
Scheibli, René, 388
Scherer, Christine, 120
Schiller, Friedrich von, 15, 184, 244, 245, 283
  Don Carlos, 184
  Die Räuber, 246
Schleef, Einar, 14, 220-26, 283-84, 286, 348
Schlegel, August Wilhelm, 304
Schlemmer, Oskar, 31, 139
Schlösser, Rainer, 108
Schmahl, Hildegard, 407
Schmaus, Cornelia, 428
Schmidinger, Walter, 53
Schneider-Siemssen, Günther, 104
Schnittke, Alfred, 384
Schnitzler, Arthur, 255, 258, 261
  Der einsame Weg, 255-61
  Professor Bernhardi, 392
Scholem Alechem, 85
Schopenhauer, Arthur, 187
Schubert, Franz, 308
Schubert, Götz, 420
Schubert, Heinz, 194
Schütz, Johannes, 23

Schuldlosen, Die, 112-16
Schulte-Michels,Thomas, 117, 120, 122
Schulz, Bruno, 372
  Sklepy Cynamonowe, 372
Schulz, Ellen, 88
Schwab, Martin, 77, 190, 194
Schwab, Werner, 15
Schwarz, Libgart, 52, 62, 67-8, 122, 126, 148, 151, 258, 260, 263, 367
Schwarzinger, Heinz, 360
Schwientek, Siggi, 349, 352
Schwuchow, Werner, 87
Selge, Edgar, 31-2, 428
Sellars, Peter, 358
Sequestrés d'Altona, Les, 388-96
Shakespeare, William, 15, 32-6, 39, 53, 55, 67, 72, 81, 197, 207, 209-10, 213, 226, 229, 231-32, 253, 274, 299, 304-05, 324, 333, 376, 410, 414
  As you like it, 207
  Coriolanus, 333
  Hamlet, Prince of Denmark, 207-14
  Julius Caesar, 283, 333
  King Lear, 193, 229, 253
  A Midsummer Night's Dream, 56, 303
  Othello, 403
  Richard II, 32, 34-6
  Romeo and Juliet, 198, 299-306
  The Tempest, 167, 226-34, 327
  Troilus and Cressida, 198
  Twelfth Night, of What You Will, 32, 34-5
Sichrovsky, Peter, 178
Sieben Türen, 265
Siegfrieds Tod, 419
Simonischek, Peter, 52, 122, 170-71, 258, 260, 365, 371
Sklaven der Liebe, 356
Sklepy Cynamonowe, 372
Sobel, Bernard, 215, 219- 20
Sófocles
  O Rei Édipo, 333
Solter, Friedo, 420
Soulier de Satin, Le, 140-45, 195-96
Spahr, Volker, 304
Spalinger, Adolph, 164
Speed-the-plow, 287
Splendid's, 355, 366-72
Steckel, Frank-Patrick, 105-11
Steckel, Ronald, 109
Steiger, Renate, 387
Stein, Gertrude, 222
Stein, Peter, 11-2, 51, 54-6, 64, 145-46, 149, 151, 171, 272, 283, 333-34, 398
Stokowski, Oliver, 393-95
Stoppard, Tom, 111
  Rough Crossing, 111
Stötzner, Ernst, 68, 122, 147-48, 151
Strancar, Nada, 312-15
Strauß, Botho, 12, 15, 51, 55-56, 261-63, 267, 311, 336-37, 362
  Das Gleichgewicht, 336
  Der Park, 51-56

- *Sieben Türen*, 265
- *Die Zeit und das Zimmer*, 261-67
- *Street of Crocodiles*, 372-73, 380
- Strehler, Giorgio, 56, 220, 223, 358, 377
- Strempel, Alois, 271, 300
- Strindberg, Johann August, 275, 395
- *Stunde da wir nichts, voneinander wußten, Die,* 14, 354, 358, 361
- Suarez, Emiliano, 253
- Sutter, Sonja, 131, 135
- Syberberg, Hans Jürgen, 113, 158-60, 395

T

- Tabori, George, 13, 45-9, 128-30, 132-35, 355, 403, 404
  - *Jubiläum*, 45-9
  - *Mein Kampf*, 128-35
  - *Requiem für einen Spion*, 403
  - *Talkshow*, 48
- Tabrizi-Zadeh, Mahmoud, 320
- *Talkshow*, 48
- Tallis, Thomas, 384
- *Tannhäuser*, 351
- Tarse, Paul de, 296
- Tchekov, Anton P., 151-53, 156-57, 179, 205
  - *Djadja Vanja*, 151-58
  - *Ivanov*, 355
  - *Visnevyi sad*, 283
- *Tempest, The*, 167, 226-34, 327
- Thaler, Susanne, 120
- *Theatermacher, Der*, 75-82
- Thibault, Jean-Marc, 97
- Thieme, Thomas, 371
- Thomas, Angelika, 409
- Thomas, Nathalie, 34
- *Three Lives of Lucie Cabrol, The*, 373, 380-84
- Thum, Katrin, 388
- Toffolutti, Ezio, 153
- *Torquato Tasso*, 267-72
- *Tragédie de Carmen, La*, 100-05, 227, 322
- Tragelehn, B. K., 111
- Tregor, Michael, 187
- *Triomphe de l'Amour, Le*, 62-9
- *Tristan und Isolde*, 198, 344
- *Troilus and Cressida*, 198
- Troller, Urs, 106
- Tukur, Ulrich, 165, 167, 352
- *Turm, Der*, 273-80
- Turrini, Peter, 319
- *Twelfth Night or What You Will*, 32, 34-5
- Tyson, Mike, 338

Ü

- *Übergangsgesellschaft, Die*, 285
- *Ubu roi*, 31
- *Und Pippa tanzt!*, 181-87
- Unseld, Siegried, 173
- *US*, 323

V

- Valle-Inclán, Ramón del, 248-53, 255
  - *Comedias bárbaras*, 248-55
  - *Cara de plata*, 249

Aguila de blasón, 249
Romance de lobos, 249
Verfolgung und Ermordung von Jean Paul Marat, Die, 322-23
Verley, Bernard, 265
Verne, Jules, 141
Vida es sueño, La, 273
Viebrock, Anna, 307, 342, 350
Vietsch, Karl-Heinz, 271
Vilar, Jean, 37
Vildanden, 404-09
Ville parjure, La, 414-15
Vinaver, Michel, 264
Vincent, Jean-Pierre, 355-56
Visnevyi sad, 283
Vitez, Antoine, 140-45, 195-98, 200, 215-16, 219-20
Vogelsang, Fritz, 249
Volans, Kevin, 23
Vor dem Ruhestand, 177
Voss, Gert, 39, 40-2, 76
Vouilloz, Christine, 314

Wagner, Richard, 51, 107, 125, 132, 143, 182-83, 196, 229, 331, 344, 351, 390
Der Fliegende Holländer, 143
Parsifal, 47, 107, 125, 164, 183, 229
Rheingold, 182
Der Ring der Nibelungen, 149, 182, 344
Tannhäuser, 351
Tristan und Isolde, 198, 344
Walden, Stanley, 46, 48, 132
Walke, Michael, 420
Walser, Sven, 371
Walther, Edgar, 122
Wameling, Gerd, 150
Warhol, Andy, 128
Warner, Deborah, 333-37
Watanabe, Kazuko, 48
Watteau, Jean Antoine, 63
Weber, Anne, 343
Weber, Anselm, 13
Weber, Carl Maria von, 351
Wedekind, Frank, 161, 162, 166, 186
Die Büchse der Pandora, 161-68
Weiss, Peter, 323, 398
Die Ermittlung, 323
Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats..., 322-23
Welminski, Andrzej, 235
Weltverbesserer, Der, 77
Wendt, Ernst, 21-6
Werle, Simon, 151
Wesselmann, Ulrich, 257, 260
Wieler, Jossi, 342, 344-47, 402
Wiesel, Elie, 89, 90, 129
Wildgruber, Ulrich, 164-65, 271
Williams, Tennessee, 117
Wilms, André, 206
Wilson, Lambert, 200
Wilson, Robert, 12, 14, 29, 30-2, 54, 109, 122-23, 125-28, 136, 194, 213-14, 221, 282, 355, 358, 376
CIVIL warS, 126

  Death Destruction & Detroit, 126
  Death Destruction & Detroit II, 122-28
  The Golden Windows, 29-32 126
  Orlando, 358
Witt, Eberhard, 425
Wittgenstein, Ludwig, 321
Wolken. Heim, 342-47, 402
Wonder, Erich, 207, 209, 313, 407
Woolf, Virginia, 358
Wooster Group, The, 359
Wotruba, Fritz, 182
Woyzeck, 189-95, 355-56
Woza Albert, 324
Wuttke, Martin, 224-25

Zadek, Peter, 11, 13, 15, 161-63, 166-67, 296, 354, 398, 409
Zapatka, Manfred, 288-89
Zeidler, Hans Dieter, 388
Zeit und das Zimmer, Die, 261-67
Zeller, Bibiana, 80
Zerbrochene Krug, Der, 244, 246, 259
Zetzsche, Eleonore, 46
Zischler, Hanns, 113
Zuber, Heinz, 131, 135

Paixão que mata
Peter Brook adapta Bizet e Merimée, "La Tragédie de Carmen" em digressão pela Alemanha 100
O fim torna-se aqui num sonho
Frank-Patrick Steckel leva à cena "Die Niebelungen" de Friedrich Hebbel, em Bochum 105
Jeanne, uma Zerlina inesquecível
Klaus Michael Grüber encena "Die Schuldlosen" de Hermann Broch, no Théatre des Bouffes du Nord, em Paris 112

1987

O espectáculo da luta feminina
Thomas Schulte-Michels encena a estreia alemã da peça de Jane Bowles "In the Summer House", em Munique 117
O triunfo da técnica
Robert Wilson encena a segunda parte de "Death, Destruction and Detroit" no teatro Schaubühne em Berlim 122
Schlomo e Adolf no asilo da Rua Sangrenta
George Tabori estreia "Mein Kampf" no Akademietheather, em Viena 128
O tablado de Freyer e as visões de Kantor
"Der gestreckte Blick" de Achim Freyer e "Die Liebes- und Todesmaschine" de Tadeusz Kantor: duas estreias por ocasião da documenta 8 em Kassel 135
Viagens pelo mundo e pelas almas
Antoine Vitez encena "Le soulier de satin" de Paul Claudel, no 41.° Festival de Avinhão 140
No caminho da luz
Peter Stein põe em cena "Phèdre" de Racine, no teatro Schaubühne, em Berlim 145

ÍNDICE

Prefácio à edição portuguesa 9
Uma declaração de amor 11

1980

Teatro maravilhoso e poético
Ernst Wendt leva à cena "I giganti della montagna" de Luigi Pirandello, no teatro Kammerspiele, em Munique 21

1982

A actriz, a lua e as estrelas
Robert Wilson encena "The Golden Windows", no teatro Kammerspiele, em Munique 29
Viola e Richard expatriados
Ariane Mnouschkine leva à cena "As you like it" e "Richard II" de William Shakespeare, no 35.° Festival de Avinhão 32
Salvação? – À espera da queda
Claus Peymann leva à cena "Die Hermannsschlacht" de Kleist, no teatro Schauspiel, em Bochum 37

1983

O debate de George Tabori
George Tabori leva à cena a peça "Jubiläum", no teatro Schauspiel, em Bochum 45

1984

A opereta no parque

Peter Stein leva à cena "Der Park" de Botho Strauß, no teatro Schaubühne, em Berlim 51

1985

Deixemos morrer a mulher do presidente

Patrice Chéreau leva à cena a peça "Quartett" de Heiner Müller, no Théatre des Amendiers, em Nanterre 57

O Triunfo do teatro

Luc Bondy leva à cena "Le Triomphe de l' Amour" de Marivaux, no teatro Schaubühne, em Berlim 62

A lenda maravilhosa da decadência

Peter Brook encena "Le Mahabharata" no 39.° Festival de Avinhão 69

O prazer de destruir

Claus Peymann encena "Der Theatermacher" de Thomas Bernhard, no Festival de Salzburgo 75

Da culpa, do medo e da tristeza

"Der Müll, die Stadt und der Tod" de Rainer Werner Fassbinder, num ensaio do Frankfurter Schauspiel 82

1986

Ambiente com pugilistas

Klaus Michael Grüber leva à cena "Bantan" de Eduardo Arroyo, no Bayerisches Staatsschauspiel, em Munique 91

Como sobreviver na miséria?

Patrice Chéreau encena "Quai Ouest" de Bernard-Marie-Koltès, no Théatre des Amendiers, em Nanterre 96

A negação da apoteose
Hans Lietzau encena "Djadja Vanja" de Anton Tchekov, no teatro Kammerspiele, em Munique 151
A revolta como exercício artístico
O monólogo de Pentesileia representado por Edith Clever na encenação de Hans Jürgen Syberberg 158
1988
Lulu – uma mulher, uma criança, uma utopia
Peter Zadek leva à cena a versão primitiva de "Die Büchse der Pandora", no teatro Deutsches Schauspielhaus, em Hamburgo 161
Quando tudo acaba, rimo-nos?
Klaus Michael Grüber leva à cena "L'affaire de la Rue de Lourcine" de Eugène Labiche, no teatro Schaubühne, em Berlim 168
Verdade incontestável, provocação perigosa
Claus Peymann encena a estreia de "Heldenplatz" de Thomas Bernhard, no Burgtheater em Viena 172
De Wagner até Hauptmann e Hitler
Thomas Langhoff encena "Und Pippa tanzt!" de Gerhart Hauptmann, no teatro Kammerspiele, em Munique 181
1989
Deus está morto – o homem está livre
Achim Freyer leva à cena "Woyzeck" de Georg Büchner, no Burgtheater em Viena 189
O céu, o inferno e Jeanne Moreau
Antoine Vitez leva à cena "La Celestina" de Fernando de Rojas, no 43.º Festival de Avinhão 195

Danton - um sonho, uma recordação
Klaus Michael Grüber leva à cena "Dantons Tod" de Georg Büchner, no Festival d' Automne em Paris 201

1990

Oito horas em Helsingor
Heiner Müller leva à cena "Hamlet/Maschine", no Deutsches Theater, em Berlim 207

A França descobre um novo Brecht
Antoine Vitez leva à cena "Leben des Galilei", Bernard Sorel encena "Der gute Mensch von Sezuan", dois espectáculos em Paris 215

Suba o pano para o Deus das Moscas
Einar Schleef encena "Faust" de Goethe, no teatro Schauspielhaus, em Frankfurt 220

No princípio era a areia
Peter Brook encena "The Tempest" de William Shakespeare 226

1991

Libertação da estupidez e do vazio
Estreia em Paris de "Aujourd' hui c' est mon anniversaire" de Tadeusz Kantor 235

Um ano magro. Desconsolo. Mas um lampejo de esperança
Encontro de teatro 1991 - Discussão do júri 240

Um espaço deserto abre lugar à fantasia e ao intelecto
Jorge Lavelli encena as "Comedias Bárbaras" de Ramón del Valle-Inclán, no 45° Festival de Avinhão 248

No paraíso perdido
Andrea Breth encena "Der einsame Weg" de Arthur Schnitzler, no teatro Berliner Schaubühne 255

Sem apoio, em parte alguma: é ridículo
Patrice Chéreau leva à cena "Die Zeit und das Zimmer" de Botho Strauß, no Théatre de l' Odeon, em Paris 261
Um simplista cheio de ideias
Frank Castorf encena "Torquato Tasso" de Goethe no Bayerisches Staatsschauspiel, em Munique 267
1992
Paz? – Isso é o que chamam à violência!
Thomas Langhoff encena "Der Turm" de Hugo von Hofmannsthal, no Deutsches Theater, em Berlim 273
Crise nas salas públicas aquecidas
O teatro alemão sente-se bem na sua mediania 280
Gajas boas, bocas do caraças
Dieter Dorn encena em Munique a estreia alemã da peça "Road to Nirvana" de Arthur Kopit 287
No princípio era o verbo
Retrato do escritor, pintor e artista gráfico Valère Novarina 290
1993
As metamorfoses amorosas de Naso
Leander Haußmann encena "Romeo and Juliet" de Shakespeare, no Bayerisches Staatsschauspiel, em Munique 299
Fidelidade e cantos teutónicos
A peça "Murx den Europäer! Murx ihn..." de Christoph Marthaler, no teatro Volksbühne, em Berlim 306
Um espectáculo brilhante sobre o amor e o acaso
Luc Bondy encena, em Lausane, "John Gabriel Borkman" de Ibsen 310

O fascínio de não entender
Peter Brook estreia "L' Homme qui", no teatro Bouffes du Nord, em Paris 315
O instrumento mais forte e mais rico é o ser humano
Entrevista com Peter Brook acerca da estética e da intenção das suas encenações 322
Lá estão eles a marchar outra vez
Regresso aos recursos dos anos trinta 333
Como é difícil ser homem
Dieter Giesing encena a estreia alemã da peça "Oleanna" de David Mamet, no Akademietheater, em Viena 337
Os seus cadáveres ainda estão vivos
Jossi Wieler encena "Wolken. Heim" de Elfriede Jelinek, no Deutsches Schauspielhaus, em Hamburgo 342
A, e, u, a! Filosofia, jurisprudência e medicina
Christoph Marthaler leva à cena "Faust $\sqrt{1+2}$ *de Goethe" no Deutsches Schauspielhaus, em Hamburgo* 347
Uma festa para Paris, para a França – e para a Europa
O celebrado Festival d' Automne continua a apostar nas co-produções: será isto um exemplo a seguir na Alemanha? 354

1994

Papageno mete golos
Luc Bondy leva à cena "Die Stunde da wir nichts voneinander wußten" de Peter Handke, no Berliner Schaubühne 361

O mundo às avessas de Jean Genet – um sonho
Klaus Michael Grüber leva à cena a peça "Splendid' s" de Jean Genet, no teatro Berliner Schaubühne 366

A janela aberta ou: Agora!
Um retrato do realizador Simon McBurney e do "Théatre de Complicité" 372

Cocadrille colhe as uvas-do-monte, o amor e a vida
Simon McBurney leva à cena, em Londres, "The Three Lives of Lucie Cabrol" 380

Uma peça de 1932
Daniel Karasek encena "Die Entsühnung" de Hermann Broch, no teatro Schauspielhaus, em Zurique 384

O crepúsculo dos deuses na família Gerlach
Matthias Hartmann encena "Les Sequestrés" de Sartre, no Bayerisches Staatsschauspiel, em Munique 388

Projectos, esboços – em vez de quadros
Como e onde encontrar hoje 12 espectáculos notáveis
O Encontro de Teatro de 1994 – Discussão do júri 396

A família intacta, o mundo em ordem? Antes pelo contrário
Jürgen Flimm encena "Vildanden" de Ibsen, por ocasião do festival Wiener Festwochen 404

Madame Ésquilo ou o cemitério justo
Ariane Mnouchkine e o Théatre du Soleil festejam o seu 30.° aniversário com uma estreia de dois dias, em Paris 409

Contra o esquecimento descabelado e estúpido
Thomas Langhoff encena "Kriembilds Rache" de Friedrich Hebbel, para o festival Wiener Festwochen 417

Serão os teatros vazios sintoma de bom teatro?!
Uma defesa polémica em prol duma relação diferente entre a arte, o comércio e a crítica 423

Índice remissivo 433

Esta edição de O Teatro das Décadas de Oitenta e Noventa, de C. Bernard Sucher, foi composta, impressa e brochada para a *Fundação Calouste Gulbenkian* nas oficinas de A. Coelho Dias, S. A., Lisboa.
A tiragem é de 2.000 exemplares.

Maio de 1999

ISBN: 972-31-0809-7
Dep. Legal N.º 137 690/99